DE GRUYTER

Julian Reidy

RAUM UND INTERIEURS IN THOMAS MANNS ERZÄHLWERK

MATERIELLE KULTUR ZWISCHEN ›WELTHÄUSERN‹ UND ›URDINGEN‹

HERMAEA



Julian Reidy
Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk

Hermaea

Germanistische Forschungen
Neue Folge

Herausgegeben von
Christine Lubkoll und Stephan Müller

Band 146

Julian Reidy

Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk

Materielle Kultur zwischen ‚Welthäusern' und ‚Urdingen'

DE GRUYTER

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

2017 als Habilitationsschrift angenommen von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern.

ISBN 978-3-11-058687-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-058969-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-058883-5
ISSN 0440-7164

Library of Congress Control Number: 2018007852

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Satz: Michael Peschke, Berlin
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
♾ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Für Luise

+ qu'hier
- que demain

Dank

Diese Studie entstand während meiner Zeit als Oberassistent am Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich. Sie wurde 2017 von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern als Habilitationsschrift angenommen. Für die Bereitschaft, die Arbeit zu begutachten, bedanke ich mich von Herzen bei Prof. Dr. Yahya Elsaghe, dessen intensive Kolloquien zudem unschätzbar wertvolle Anregungen zu einzelnen Kapiteln boten. Ich bedanke mich auch bei allen anderen Mitgliedern der Habilitationskommission: Prof. Dr. Barbara Mahlmann-Bauer (Bern), Prof. Dr. Andreas Kilcher (ETH Zürich), sowie Prof. Dr. Oliver Lubrich (Bern). Für das Zweitgutachten danke ich Prof. Dr. Andrea Bartl (Bamberg).

Während der Entstehungsphase wirkte ich außerdem als Lehrbeauftragter an der Universität Genf. Mein dortiger Vorgesetzter Prof. Dr. Markus Winkler stand mir stets mit Rat und Ermutigung zur Seite – dafür gebührt ihm mein inniger Dank.

Für Feedback, Kritik, Unterstützung und Freundschaft schulde ich sodann meinem Genfer Kollegen Dr. Moritz Wagner Dank, ebenso wie Dr. Joanna Nowotny (Bern), Ariane Totzke (Zürich), Dr. Ueli Boss (Bern) und Dr. Melanie Rohner (Bern/Freiburg i. Br.).

Für die hervorragende Betreuung des Manuskripts und die stets angenehme Zusammenarbeit danke ich Dr. Anja-Simone Michalski und Annika Goldenbaum vom De Gruyter-Verlag – und für die Aufnahme des Buchs in die Reihe ‚Hermaea' gilt mein Dank Prof. Dr. Christine Lubkoll (Erlangen) und Prof. Dr. Stephan Müller (Wien).

Meinen Eltern Peter und Christine: Danke für alles.

Ich hätte dieses Projekt ohne meine Partnerin Luise Baumgartner nicht bewältigen können. Ihr ist dieses Buch in Liebe und Dankbarkeit gewidmet.

https://doi.org/10.1515/9783110589696-202

Inhalt

1 Einleitung und Problemstellung

Thomas Manns ‚wohnsüchtiges' Zeitalter

„[A]uch mir sagte er voraus, daß ich ewig […] an den Lift gebunden bleiben und nie den Betrieb des Welthauses unter einem anderen Gesichtswinkel als diesem speziellen und beschränkten kennenlernen würde."
Aus: ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'.

„‚Urdinge, klassische Tatsachen, Sie rühren, junger Mann, mit Ihrem gewandten kleinen Wort an heilige Gegebenheiten' […]."
Aus: ‚Der Zauberberg'.

Dass man das 20. Jahrhundert dereinst als „Zeitalter des Raumes begreifen"[1] würde, antizipierte vielleicht am prägnantesten und am hellsichtigsten Walter Benjamin. Diese Antizipationsleistung konstituiert sich nicht in einem abstrakten Theoriegebäude, einem in irgendeiner Weise ‚Benjamin'schen' Raumbegriff. Sie konstituiert sich in verstreuten Reflexionen und Gedankensplittern, im scharfen Blick auf den „Möbelstil",[2] die „Dinge"[3] und generell die Raumkonzeptionen des schon aus Benjamins Sicht nächstälteren, des 19. Jahrhunderts. Das „Wohnen", so Benjamins Beobachtung, müsse schlechterdings als „Daseinszustand des neunzehnten Jahrhunderts begriffen werden":[4] In jenem „wohnsüchtig[en]"[5] Säkulum verliere der Raum, spezifisch der bewohnte und gestaltete Raum des bürgerlichen Interieurs und der modernen Großstadt, gleichsam seine Unschuld und werde zum Gegenstand kulturwissenschaftlichen Interesses. Das „wohnsüchtig[e]" 19. Jahrhundert

> begriff die Wohnung als Futteral des Menschen und bettete ihn mit all seinem Zubehör so tief in sie ein, daß man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte, wo das Instrument […] in tiefe, meistens violette Sammethöhlen gebettet, daliegt. […] Wohnen als Transitivum – im Begriff des ‚gewohnten Lebens' […] – gibt eine Vorstellung von der hastigen Aktualität, die in diesem Verhalten verborgen ist. Es besteht darin, ein Gehäuse zu prägen.[6]

---

1 Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. von Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006, S. 317–329. Hier: S. 317.

2 Benjamin, Walter: Einbahnstraße. In: Benjamin, Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften, Bd. IV.1. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main 1991, S. 83–148. Hier: S. 88.

3 Ebd.: S. 99.

4 Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V.1. Frankfurt am Main 1982. Hier: S. 291.

5 Ebd.: S. 292.

6 Ebd.

https://doi.org/10.1515/9783110589696-001

Erst in dieser Gemengelage „betritt der Privatmann den geschichtlichen Schauplatz" und grenzt den „Lebensraum" von der „Arbeitsstätte" ab: „Der erste konstituiert sich im Interieur. Das Kontor ist sein Komplement."[7] Und in dieser Gemengelage, das zeigen Benjamins Überlegungen anschaulich, wird Räumlichkeit ebenso bedeutungsschwer wie prekär.

Für Benjamin entwickelt sich also das „Wohnen" im 19. Jahrhundert zum genuinen „Daseinszustand", zum aufwendig konstruierten und inszenierten „Futteral" des Privatmanns, das mit Prozessen der Identitätsbildung verschränkt ist (schließlich soll der Akt des Wohnens „ein Gehäuse [...] prägen"). Diese Entwicklung erweist sich einerseits als intellektuell und ästhetisch produktiv: Sie ermöglicht eine „spatialization of historical time",[8] die Verräumlichung der subjektiven (Zeit-)Erfahrung. Die „Projektion des zeitlichen Verlaufes in den Raum"[9] eröffnet Deutungs- und Bewältigungspotenziale im Umgang mit der erschütternden Erfahrung der Moderne. Dementsprechend kann Benjamin in seiner ‚Berliner Kindheit um neunzehnhundert' gezielt „das autobiographische Subjekt [...] in den Hintergrund" versetzen und „an seiner statt räumliche Gegebenheiten sprechen"[10] lassen. Auf diese Weise werden Räume oder „Raumbilder" zu Medien der Wissenskonstitution – eine Tendenz, die Benjamin schon für die Raum- und „Geschichtsauffassung des XVII. Jahrhunderts" ausmacht: „[D]er zeitliche Bewegungsvorgang [wird] in einem Raumbild eingefangen und analysiert. Das Bild des Schauplatzes [...] wird Schlüssel des historischen Verstehns."[11]

Andererseits birgt solche starke semantische und epistemologische Aufladung des Raumes Krisenpotenzial. Sie stellt hohe Anforderungen an den sich im Raum orientierenden Menschen, der sein „Gehäuse zu prägen" hat. Neben das Moment einer potenziell erkenntnis- und identitätsstiftenden Verräumlichung tritt folglich die Gefahr der Paralyse, insbesondere in Form des Interieurs und des „Möbelstil[s] der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts".[12] Der als „Futteral" eingerichtete Raum, der mit seinen schützenden „Sammethöhlen",

---

7 Ebd.: S. 52.

8 Hanssen, Beatrice: Walter Benjamin's other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels. Berkeley 1998. Hier: S. 54.

9 Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Benjamin, Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Bd. I.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 203–430. Hier: S. 273.

10 Wagner, Moritz: Die Großstadt als Chronotopos. Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* und Michail Bachtins Raumzeit-Konzeption. In: Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur. Hrsg. von Tim Mehigan/Alan Corkhill. Bielefeld 2013, S. 211–233. Hier: S. 212.

11 Benjamin (GS I.1): S. 271.

12 Benjamin (GS IV.1): S. 88.

„Gehäusen", „Schoner[n]", „Läufer[n]", „Decken und Überzüge[n]"[13] die Kontingenz der entfesselten Moderne bannen soll, kann ebenso gut zum *locus terribilis*, zum Ort des „Schrecken[s]" werden, zum paradigmatischen Schauplatz der nicht zufällig im 19. Jahrhundert aufkommenden literarischen Gattung des „Kriminalroman[s]":[14]

> Die Anordnung der Möbel ist zugleich der Lageplan der tödlichen Fallen und die Zimmerflucht schreibt dem Opfer die Fluchtbahn vor. [...] Das bürgerliche Interieur der sechziger bis neunziger Jahre mit seinen riesigen, von Schnitzereien überquollenen Büfetts, den sonnenlosen Ecken, wo die Palme steht, dem Erker, den die Balustrade verschanzt und den langen Korridoren mit der singenden Gasflamme wird adäquat allein der Leiche zur Behausung. ‚Auf diesem Sofa kann die Tante nur ermordet werden.' Die seelenlose Üppigkeit des Mobiliars wird wahrhafter Komfort erst vor dem Leichnam. [...] Dieser Charakter der bürgerlichen Wohnung, die nach dem namenlosen Mörder zittert, wie eine geile Greisin nach dem Galan, ist von einigen Autoren durchdrungen worden, die als ‚Kriminalschriftsteller' [...] um ihre gerechten Ehren gekommen sind.[15]

Gerade die „Dinge", die den Raum strukturieren, werden in diesem Zusammenhang bedrohlich:

> Aus den Dingen schwindet die Wärme. Die Gegenstände des täglichen Gebrauchs stoßen den Menschen sacht aber beharrlich von sich ab. In summa hat er tagtäglich mit der Überwindung der geheimen Widerstände [...], die sie ihm entgegensetzen, eine ungeheure Arbeit zu leisten. Ihre Kälte muß er mit der eigenen Wärme ausgleichen, um nicht an ihnen zu erstarren und ihre Stacheln mit unendlicher Geschicklichkeit anfassen, um nicht an ihnen zu verbluten. Von seinen Nebenmenschen erwarte er keine Hilfe. [...] [A]lle fühlen sich als Vertreter einer aufsässigen Materie, deren Gefährlichkeit sie durch die eigene Roheit ins Licht zu setzen bestrebt sind.[16]

Benjamins Diagnosen sind also ambivalent. Er konstatiert einen Bedeutungsgewinn des Parameters ‚Raum' im 19. Jahrhundert, sowohl in seinen eng umrissenen Erscheinungsformen – als mit „Dingen" vollgestopftes ‚bürgerliches' Interieur – wie auch mit Blick auf das Phänomen der modernen Großstadt. Benjamin erkennt mithin den Parameter ‚Raum' lange vor dem sogenannten *spatial turn* als wichtiges Objekt kulturwissenschaftlicher Analyse: Der intensivierte Raumbezug des „wohnsüchtig[en]" 19. Jahrhunderts impliziert eine zunehmende, von der Sphäre adlig-höfischer Repräsentation losgelöste und in den Bereich einer ‚bürgerlichen' Privatheit verlagerte Verstrickung spatialer Strukturen in Prozesse

13 Benjamin (GS V.1): S. 292.
14 Benjamin (GS IV.1): S. 88.
15 Ebd.: S. 88f.
16 Ebd.: S. 99.

der Bedeutungsgenese, der Erzeugung von Identität und Wissen. Diese Prozesse können auch scheitern oder in die Irre führen, wenn Räume in „seelenlose[r] Üppigkeit" erstarren und die „aufsässige[] Materie" sich nicht in eine sinnvolle Ordnung bringen lässt.

Benjamins eingehendes Nachdenken über Räume ist exemplarisch für Herausforderungen und Fragen, die sich ab dem 19. Jahrhundert stellen und die man mit Walter Prigge unter den Überbegriff einer „Epistemologie des Raumes" gruppieren könnte: „Die irreduzible symbolische Qualität von räumlichen Repräsentationen alltäglicher sozialer Realitäten", das „Städtische als die entscheidende Episteme der gegenwärtigen Gesellschaftsstruktur", sowie der „Riß zwischen den Räumen subjektiver Erfahrung und objektiver Erkenntnis" – „[w]ie läßt sich dieses Knäuel von Problemstellungen einer Epistemologie des Raumes entwirren?"[17] Auch die vorliegende Arbeit wird dieses „Knäuel" nicht gänzlich „entwirren" können. Sie wird aber die Frage nach dem Aufkommen einer neuartigen „Epistemologie des Raumes" im 19. Jahrhundert aus anderer Perspektive stellen: aus der Perspektive einer diskurs- und wissensgeschichtlich interessierten Literaturwissenschaft, für die in diesem Fall nicht wie bei Benjamin der „Kriminalroman" das ästhetische Paradigma eines verstörend neuen und potenziell problematischen Raumsensoriums bildet, sondern das Erzählwerk des wohl bekanntesten und kanonischsten deutschsprachigen Autors, den das „wohnsüchtig[e]" Zeitalter hevorbrachte – das Erzählwerk Thomas Manns.

1.1 ‚Soziale Effektivität' und ‚seelenlose Üppigkeit'

Die ‚Erfindung' eines neuen ‚Raumgefühls' im 19. Jahrhundert

Die aktuelle Forschung datiert die ‚emergence of the interior' ähnlich wie Benjamin, der den „Privatmann" mit seinem „Interieur" im 19. Jahrhundert auftreten lässt. Erst seit dem „beginning of the nineteenth century", so Charles Rice, werde der Begriff „interior" überhaupt in der Bedeutung „[t]he inside of a building or room, esp. in reference to the artistic effect"[18] verwendet. Inneneinrichtungen

17 Prigge, Walter: Urbanität und Intellektualität im 20. Jahrhundert. Wien 1900, Frankfurt 1930, Paris 1960. Frankfurt am Main/New York 1996. Hier: S. 162.

18 Rice, Charles: The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity. New York 2007. Hier: S. 2. Siehe zur ‚Geburt' des Interieurs im 19. Jahrhundert auch Martin, Brenda: General Introduction. In: Performance, Fashion and the Modern Interior. Hrsg. von Fiona Fisher u.a. Oxford/New York 2011, S. 1–6; Sparke, Penny: The Modern Interior. London 2008. Hier: S. 7 u. öfter; Asendorf, Christoph: Batterien der Lebenskraft: Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Weimar 2002 [1984]. Hier: S. 86ff.

gab es zuvor natürlich auch, aber das Interieur des 19. Jahrhunderts als „bourgeois manifestation" zeugt von jenem janusköpfigen neuen Raumgefühl, das Benjamin mal als Mittel „historischen Verstehns", mal als Trigger „seelenlose[r]" Stasis begreift: Das Interieur des 19. Jahrhunderts

> conceptualized a particular emerging and developing consciousness of and comportment to the material realities of domesticity, realities which were actively formed in this emergence, and which [...] could also become transformed and destabilized through it.[19]

Das bewohnte Interieur bildete sich, wie zuvor das gemalte im Zuge der „Entdeckung des Raumklimas" durch die Interieurmalerei, als „eigener Geltungsbereich" heraus, der die „Strukturen des Seins absicher[n]"[20] sollte, diese „Strukturen" aber auch – analog zu Benjamins Beobachtungen – gefährden konnte. Oder, in Penny Sparkes prägnanter Zusammenfassung:

> By the eighteenth century a model of bourgeois privacy and domesticity [...] had spread across Northern Europe. It was joined at that time by the idea of ‚comfort', which had originated in the aristocratic French interior. A century later the concepts of privacy, domesticity and comfort had converged to fulfil the needs of the new middle-class population which had arrived on the back of industrialization and urbanization [...]. The translation of those values into visual, material and spatial form resulted in the emergence of the nineteenth-century domestic interior.[21]

Das Wohnen, das also „gerade in der bürgerlichen Kultur" des 19. Jahrhunderts „einen einschneidenden Bedeutungswandel"[22] erfuhr, wurde in jener Zeit zur „kulturelle[n] Metapher", sodass es „eine besondere Präsenz"[23] erlangte. Nicht nur die „physische Schutzfunktion der Wohnung"[24] war fortan von Belang, sondern vor allem das Potenzial des Innenraums als Arena von Identitätsstiftung und Selbstinszenierung.

Mit der ‚emergence of the interior' erhielt das ‚kulturelle Wissen' des 19. Jahrhunderts – die „Gesamtmenge dessen, was eine Kultur [...] über die Realität

---

19 Rice: S. 3.

20 Kemp, Wolfgang: Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs. In: innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 1998, S. 17–29. Hier: S. 18f.

21 Sparke: S. 23.

22 Wichard, Norbert: Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter. Bielefeld 2012. Hier: S. 19.

23 Ebd.

24 Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter: Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens. München 1996. Hier: S. 12.

annimmt […]; d. h. […] die Menge aller von dieser Kultur für wahr gehaltenen Propositionen“[25] – eine Vielzahl neuer Abschattungen, was den Parameter ‚Raum‘ und dessen Semantik betrifft. In Anlehnung an Albrecht Koschorkes These von der „Schließung des Horizonts“[26] in und ab der „nachromantischen Literatur“[27] kann man mit Saskia Haag festhalten, dass dem „nun durch feste Elemente gegliedert[en], beschränkt[en] und in die Immanenz zurückgeführt[en]“ Raum „eine neuartige motivische und epistemische Relevanz“[28] zukam: ebenjene epistemische Relevanz, die Benjamin früh erkannt und auch problematisiert hatte. In diesem Kontext, da sich um die Beschaffenheit des von Menschen gestalteten und bewohnten Raumes ein regelrechter „Diskurskomplex“[29] entwickelte, wurde Thomas Mann geboren und sozialisiert – und in diesen Kontext einer auffälligen diskursiven und semantischen Aufladung des ‚Wohnens‘ und des ‚Raums‘ sind große Teile seines Erzählwerks einlesbar.

Das Verhältnis zwischen Manns ‚literarischen‘ Räumen und ‚realen‘ Räumen oder auch zeitgenössischen Raumdiskursen lässt sich vielleicht am ehesten über Edward Sojas dreischichtigen Raumbegriff veranschaulichen. Der „Firstspace“ wären tatsächlich existierende historische Interieurs, also eine „concrete materiality of spatial forms, […] things that can be empirically mapped“.[30] Nicht um sie geht es hier, sondern um das, was Soja als „Secondspace“ und „Thirdspace“ bezeichnet. „Secondspace“ denotiert, wenn man so will, den Diskurs über Räumlichkeit, also „ideas about space, […] re-presentations of human spatiality in mental or cognitive forms.“[31] Mit „Thirdspace“ ist sodann eine spatiale Konzeption gemeint, in der sich Erst- und Zweitraum gleichsam überlagern: ‚Dritträume‘ sind „simultaneously real and imagined“[32] und definieren sich demnach „nicht über den Gegensatz von Raum in seiner materiellen Form und begrifflich gefass-

25 Das in dieser Form nach wie vor anschlussfähige Konzept des ‚kulturellen Wissens‘ umreißt Titzmann, Michael: Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München ³1993. Hier: S. 268.

26 Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main 1990. Hier: S. 218ff.

27 Haag, Saskia: Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 2012. Hier: S. 10 (im Folgenden zitiert als Haag 2012a).

28 Ebd.

29 Wichard: S. 28. Siehe für Details zum Interieurdiskurs v. a. Kapitel 2 und 3 der vorliegenden Arbeit.

30 Soja, Edward: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places. Oxford 1996. Hier: S. 10.

31 Ebd.

32 Ebd.: S. 11.

tem Raum“.[33] Vielmehr etablieren sie ein „Bewusstsein für das Neben- und Übereinander von *real-and-imagined* “.[34]

Um solche „Thirdspaces“ handelt es sich bei den fiktionalen Räumen in Thomas Manns Erzähltexten: um ästhetische Versuchsanordnungen also, in denen eine ‚realistische‘ oder ‚empirische‘ Deskription mit bestimmten „ideas about space“, mit bestimmten Diskursen und Wissensordnungen angereichert ist. Durch ihr „Neben- und Übereinander von *real-and-imagined*“ stellen Manns ‚Thirdspaces‘ spannungsvolle Bezüge zu diesen Diskursen und Wissensordnungen her. Nicht zuletzt mittels der Profilierung solcher Raumsemantiken „gewinnt Literatur“ allererst an „Aussagekraft über realräumliche Gegebenheiten“[35] und deren kulturelles Bedeutungs- und Sinnstiftungspotenzial. Dass man die ‚dritträumlichen‘ Qualitäten von Manns Raumschilderungen noch kaum bemerkt und ohnehin bislang nicht den Versuch unternommen hat, sich über Manns Erzählwerk dem „wohnsüchtig[en]“ Zeitalter anzunähern,[36] muss erstaunen; schließlich wurde Manns Selbstinszenierung als „‚Ohrenmensch‘“,[37] als Künstlertypus, der „wesentlich mit dem Ohr erleb[t]“[38] und dem Visualität, Materialität und die bildenden Künste tendenziell fremd sind, längst korrigiert.[39] Eine Untersuchung der Funktionalisierungen und Semantisierungen von Interieurs und Räumen in Thomas Manns Erzählwerk ist also überfällig.

An dieses Desiderat knüpft die vorliegende Studie an. Sie wendet sich damit aber nicht allein einem Desiderat der Mann-Forschung zu, sondern eröffnet weiter gefasste Zusammenhänge. Im Anschluss an Tilmann Köppes Ausführungen über die „Kerngebiete“ einer wissensgeschichtlich orientierten Literaturwissenschaft versammelt dieses Buch „‚symptomatische‘ Interpretationen“ zu Romanen aus

33 Winkler, Kathrin/Seifert, Kim/Detering, Heinrich: Die Literaturwissenschaften im *spatial turn*. Versuch einer Positionsbestimmung. In: Journal of Literary Theory 6.1 (2012), S. 253–269. Hier: S. 263.

34 Ebd.: S. 264; Hervorhebung im Original.

35 Ebd.

36 Eine auf die theoretische Basis des *spatial turn* rekurrierende Monographie, in der aber Erwägungen zu Interieurs und deren Ausstattungen nur am Rande figurieren, hat Ursula Reidel-Schrewe vorgelegt, siehe Reidel-Schrewe, Ursula: Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann. Der Zauberberg. Würzburg 1992. In den einschlägigen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Interieur und seiner Motivgeschichte wird Thomas Mann kurioserweise kaum behandelt (hierzu später mehr).

37 Mann, Thomas: Maler und Dichter. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 740.

38 Mann, Thomas: Lübeck als geistige Lebensform. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 376–398. Hier: S. 389.

39 Siehe hierzu ausführlich Bedenig Stein, Katrin: Nur ein Ohrenmensch? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten. Bern u.a. 2001.

allen Schaffensphasen Thomas Manns,[40] wobei jeweils „die Beziehungen dieser Texte [...] zu [...] inhaltlich bestimmten Wissensbeständen" – hier: zu den Wissensbeständen rund um Räumlichkeit, Wohnen und Interieurs – „herausgearbeitet werden".[41] Auf einer Mikro-Ebene greifen diese Lektüren, wie gesagt, Fragestellungen auf, die gerade in der Mann-Forschung bislang brachlagen. Auf einer Makro-Ebene aber wollen sie, fokussiert durch das Prisma von Manns Erzählwerk, zur Etablierung einer Kultur- und Wissenstheorie des Raumes beitragen. Die vorliegende Studie untersucht nämlich, wie komplexe Raum- und Interieurdiskurse auch und gerade literarisch, in Form einer ‚Kulturpoetik des Interieurs',[42] formiert und fortgeschrieben werden – und sie fragt nach den Interferenzen und Kollusionen zwischen der im 19. Jahrhundert ausbrechenden ‚Wohnsucht' und raumbezogenen Wissensbeständen und Ideologemen.

Im Grundsatz schließt dieses Forschungsvorhaben an die bereits leicht angejahrte Erkenntnis des *spatial turn* an, wonach Räume, auch fiktionale und fiktive, nicht einfach Staffage sind, sondern „kulturelle[] Bedeutungsträger."[43] Allerdings inkorporiert gerade der Mikrokosmos der nach wie vor stark autorzentrierten Mann-Forschung[44] literaturtheoretische Paradigmenwechsel gemeinhin mit einiger Verspätung. So ist Reidel-Schrewes Studie zur ‚Raumstruktur' des ‚Zauberbergs' die bislang einzige raumtheoretisch ausgerichtete Untersuchung zu Thomas Mann in monographischer Dimension (wobei es der Autorin ohnehin nur um die Integrierbarkeit der „Kategorie des Räumlichen" in „bestehende[] *erzähltheoretische*[] Konzepte"[45] geht). Zu zeigen ist jedenfalls, dass die raumtheoretische Binsenweisheit, wonach Räume eine „history" haben, „culturally produced" sind und als „agent[s] of knowledge" fungieren können, auch für die hier

---

40 Berücksichtigt werden in den Fallstudien dieser Arbeit ‚Buddenbrooks', ‚Königliche Hoheit', ‚Der Zauberberg', ‚Joseph und seine Brüder' sowie die ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'. Ein zweifelsohne ‚großer' Roman, namentlich ‚Doktor Faustus', figuriert nur deshalb nicht im Korpus, weil eine aus Sicht des Verfassers vollkommen überzeugende Analyse der Raumsemantik und der Interieurs dieses Werks bereits vorliegt (siehe Elsaghe, Yahya: Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns Betrogene im Kontext. Berlin/New York 2010. Hier: S. 270ff.).

41 Köppe, Tilmann: Literatur und Wissen. Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen. In: Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge. Hrsg. von Tilmann Köppe. Berlin/New York 2011, S. 1–28. Hier: S. 9.

42 Oesterle, Günter: Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Germanistik 23.3 (2013), S. 543–557.

43 Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. von Wolfgang Hallet/Birgit Neumann. Bielefeld 2009, S. 11–32. Hier: S. 11.

44 Siehe hierzu aktuell Elsaghe, Yahya: Diskursanalyse. In: Thomas Mann-Handbuch. Hrsg. von Andreas Blödorn/Friedhelm Marx. Stuttgart 2015, S. 356–360.

45 Reidel-Schrewe: S. 2; Hervorhebungen im Original.

behandelten Primärtexte gilt: Als ‚Thirdspaces', als zugleich fiktionale und ‚realistische' Räume, ‚kartographieren' sie gleichsam bestimmte „ideas about space", bestimmte Diskurse und kulturelles Wissen – denn „[t]o *know* something is to have ‚*mapped*' its discursive operation as a function of […] the site."[46] Dabei wird sich am Beispiel von Thomas Manns Erzählwerk erhärten, was Benjamins Raumreflexionen bereits vermuten ließen: Die obsessive semantische und epistemologische Aufladung des ‚Raumes' hat ihre Wurzeln in der Moderne, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das bedeutet, dass ein Gemeinplatz des *spatial turn*, demgemäß „modernism was haunted by time, postmodernism is obsessed by space"[47] zumindest zu revidieren ist.

Werden Manns Interieurs und die seinen Texten eingeschriebenen Raumsemantiken überhaupt einmal thematisch, so geschieht das zudem oft auf der Basis eines unzureichenden Raum*begriffs*. Es gibt zwar beispielsweise längst einen umfangreichen Band zu ‚Bild und Text bei Thomas Mann', der auch den „Beschreibung[en] von […] Interieurs" nachspürt, dabei aber ein fast exklusiv quellenkritisches, auf „Bildvorlagen"[48] und andere Realien gerichtetes Erkenntnisinteresse verfolgt. Ein aktuelleres und wiederum bezeichnendes Beispiel hierfür wäre Dieter Bartetzkos Behauptung, dass Thomas Mann „Architektur […] als Spiegel derer erkannte und darstellte, die sie bauen und in ihr leben":[49] Das ist nur eine rezente Belegstelle für einen Gemeinplatz der Forschung zu ‚Buddenbrooks', wonach die im Roman beschriebenen Interieurs überwiegend als Symbolräume zu begreifen seien, in denen sich der seelische Zustand der ‚verfallenden' Familie ‚spiegelt'.[50]

Solche Vereinfachungen werden der Komplexität der Mann'schen Raumsemantiken und der zeitgenössischen Diskurse um Architektur und Interieurs nicht gerecht. Sie bedeuten zugleich einen Rückfall hinter aktuelle kunsthistorische und architektursoziologische Erkenntnisse: Wenn man von einem derart reduktiven, geradezu textimmanenten Raumbegriff ausgeht, können die hier interessierenden Forschungsfragen – die Fragen nach einer ‚Kulturpoetik', einer Kulturtheorie oder einer Epistemologie des Raumes in der Moderne – gar nicht erst

46 Coroneos, Con: Space, Conrad, and Modernity. Oxford 2002. Hier: S. 3; Hervorhebungen nicht im Original.
47 Eagleton, Terry: Fictions Etched by Rain in Rock. In: Times Higher Education (1.3.1999): http://www.timeshighereducation.co.uk/books/fictions-etched-by-rain-in-rock/158946.article (20.11.2017). Siehe auch Foucault: S. 317.
48 Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Hrsg. von Hans Wysling/Yvonne Schmidlin. Bern/München 1975. Hier: S. 5.
49 Bartetzko, Dieter: Sich eine Form geben. Thomas Mann und die Architektur. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 26 (2013), S. 9–21. Hier: S. 21.
50 Hierzu mehr in Kapitel 2.

gestellt werden. Die Architektursoziologin Heike Delitz beklagt also mit Recht, dass Architektur in den „Kultur- und Sozialwissenschaften" allzu oft als „‚Ausdruck', als ‚Symbol' oder als ‚Spiegel' des Sozialen" betrachtet werde:

> Stets tendiert eine solche Begrifflichkeit [...] dazu, das Symbolische als eine neutrale Hülle zu verstehen: als das geeignete Instrument, einen als präexistent vorgestellten Inhalt (die gesellschaftlichen Verhältnisse, die sozialen Strukturen, die mit unterschiedlicher Macht besetzten Positionen) nur noch ‚auszudrücken'. So konzipiert, ist die Architektur die weithin sichtbare Kopie des vorgängigen, ‚eigentlichen' sozialen Seins [...]. [...] Genau genommen wird durch die Architektur allerdings nie einfach etwas re-produziert [...]. [...] Architektur und Soziales sind in einem komplexeren Verhältnis zu denken [...]. Zwar wirkt sich das Soziale zweifelsohne auf die Architektur aus; aber zugleich hat die gebaute Gestalt zutiefst eine eigene soziale ‚Effektivität'.[51]

Wenn man bisher auf Interieurs und die „Kategorie des Räumlichen" in Manns Erzählwerk zu sprechen kam,[52] dann selten eingedenk dieser sozialen ‚Effektivität' des Spatialen und selten eingedenk der Tatsache, dass auch die Literatur „nie einfach etwas re-produziert", erst recht nicht, wenn sie Räume als semantisch gesättigte ‚Thirdspaces' zur Darstellung bringt. Das ist umso merkwürdiger, als nicht erst die gegenwärtige Theoriebildung in allen einschlägigen Disziplinen das performative Eigenleben der Architektur und des Interieurs hervorhebt: Das Wissen um die „soziale" und psychologische „‚Effektivität'" schon nur von ‚Firstspaces', also realen Räumen, prägt den Interieurdiskurs seit seiner ‚emergence' im 19. Jahrhundert.

Davon zeugt neben Benjamins eingangs zitierten Beobachtungen exemplarisch ein programmatischer Abschnitt der Schrift über ‚das deutsche Zimmer', in welcher der Statistiker und Publizist Georg Hirth die eigentliche „Bedeutung" des bürgerlichen Wohnens wie folgt umriss:

> Es gibt Stunden und Tage, in denen uns die äußere Welt mit ihren Enttäuschungen gründlich vergällt ist [...]. [...] [W]ir ‚Menschen' suchen doch immer wieder nach sinnlichen Eindrücken, welche uns die trüben Gedanken verscheuchen helfen. [...] Wohl mögen die Linderungen, die wir uns so verschaffen, wie unser ganzes Leben nur auf einem glücklichen Wechsel des Wähnens beruhen; aber ein *leerer* Wahn ist es doch nicht, wenn wir damit neue Kraft und neues Hoffen gewinnen. Ja diese Wahnfähigkeit [...] bildet für den civilisirten Menschen eine [...] nothwendige Versicherung gegen die Ungunst des Schicksals [...]. In diesem Zauberkreise nun [...] sollte die *künstlerische Gestaltung unserer Häuslichkeit*

51 Delitz, Heike: Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen. Frankfurt am Main 2009. Hier: S. 11f.
52 Siehe zum jeweiligen Forschungsstand ausführlich die einzelnen Kapitel dieser Arbeit.

> gewissermaßen den Mittelpunkt [...] bilden. Im Hause ruhen wir aus von des Tages Lasten, hier leben wir mit den Liebsten, die wir auf der Welt haben [...].[53]

Das ‚bürgerliche' Wohnen wird hier von einem seiner frühesten und wichtigsten Theoretiker in frappierender Offenheit als illusorische Performance, als (wenn auch nicht „*leerer*") „Wahn" preisgegeben, und das lange, bevor Benjamin den Zusammenhang von „Interieur" und „Illusionen"[54] offenlegte. Wenn also die Kulturpraktik des Wohnens bereits in der zeitgenössischen theoretischen Reflexion als identitätsbildender ‚Wahn' imaginiert wird und ohnehin mit vielfältigen Theorie- und Diskursschichtungen – soziologischen, ästhetischen, ökonomischen, semiotischen und so weiter – assoziiert ist, so scheint es in der Tat zu kurz gedacht, den Parameter ‚Raum' als Signifikanten „vorgängige[r]" Inhalte oder Strukturen zu fassen.

Das lässt auch die ebenfalls auf das 19. Jahrhundert zu datierende Profilierung eines modernen Architekturbegriffs vermuten. Dieser vermeidet es, die Baukunst auf ihre „physische Schutzfunktion" zu reduzieren und rückt stattdessen ihre subjektive, soziale, ‚wahnhafte', kurzum ästhetische Dimension in den Vordergrund. Der Gewährsmann für diese Entwicklung ist der Kunsthistoriker August Schmarsow, der in seiner berühmten Leipziger Antrittsvorlesung ‚Das Wesen der architektonischen Schöpfung' (1893) eine Definition der Architektur entwarf, die sich in ihren Grundzügen bis heute gehalten hat:

> Versuchen wir darnach die verschiedenartigsten Erscheinungen, die beim ersten Gedanken an unser Thema vor uns aufstiegen, unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt zu fassen: von der Höhle des Troglodyten zu dem Zelt des Arabers, vom langen Straßenzug des aegyptischen Wallfahrtstempels bis zum säulengetragenen herrlichen Dach des Hellenengottes, von der Karaibenhütte bis zum Reichstagsgebäude, – so können wir [...] sagen, sie sind samt und sonders *Raumgebilde*, – und zwar gleichgültig aus welchem Material, von welcher Dauer und Konstruktion, oder welcher Durchbildung der tragenden und getragenen Teile. [...] Der Hinweis auf das Schutzbedürfnis des Menschen gegen die Unbilden der Aussenwelt, wie jeder andre Hinweis auf einen realen Zweck ist verfrüht, solange es sich um aesthetische Untersuchung handelt. Die von außen kommenden Anregungen geben nur die Gelegenheitsursache, den Anlass zur Betätigung des menschlichen Könnens. [...] Die psychologische Tatsache, daß durch die Erfahrungen unseres Gesichtssinnes [...] die Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes zu Stande kommt, nach der sich alle Wahrnehmungen des Auges und alle anschaulichen Vorstellungen der Phantasie richten, ordnen

53 Hirth, Georg: Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege. München/Leipzig ^{3}1886. Hier: S. 1f.; Hervorhebungen im Original. Hirth erhielt übrigens 1911 in München eine „literarisch-künstlerische Ehrengabe", an der Thomas Mann beteiligt gewesen sein soll (vgl. Münchner Neueste Nachrichten vom 13.7.1911, Pressedokumentation TMA, Signatur PA/1911/3).
54 Benjamin (GS V.I): S. 52.

> und entfalten, – dieser Tatbestand ist auch der Mutterboden der Kunst, deren Ursprung und Wesen wir suchen. Sobald aus den Residuen sinnlicher Erfahrung [...] das Resultat zusammenschießt, das wir unsere räumliche Anschauungsform nennen, [...] sobald wir uns selbst und uns allein als Centrum dieses Raumes fühlen gelernt, dessen Richtungsaxen sich in uns schneiden, so ist auch der wertvolle Kern gegeben, das Kapital gleichsam des architektonischen Schaffens begründet [...]. Bemächtigt sich erst die nimmerruhende Phantasie dieses Keimes zur Weiterbildung nach dem innewohnenden Gesetz der drei Richtungsaxen [...], so erwächst aus dem Senfkorn ein Baum, eine ganze Welt um uns her. Raumgefühl und Raumphantasie drängen zur Raumgestaltung und suchen ihre Befriedigung in einer Kunst; wir nennen sie Architektur und können sie deutsch kurzweg als *Raumgestalterin* bezeichnen.[55]

In Schmarsows Darstellung ist Architektur stets das Resultat einer ästhetischen Formung, einer Raumbildung oder Raumgestaltung, die als menschliches Grundbedürfnis unmittelbar mit der Funktionsweise der „sinnliche[n] Erfahrung" schlechthin verknüpft ist.

Der durch den Menschen gestaltete und bewohnte Raum ist damit bei Schmarsow keine stabile, rein physikalische Größe, die nur gerade das „Schutzbedürfnis des Menschen gegen die Unbilden der Aussenwelt" befriedigt. Hier wird der Raum in paradigmatischer Weise anthropologisiert und ästhetisiert: Wie die bildende Kunst rechnet Schmarsow den Raum und die ihn modellierende „Raumgestalterin" Architektur dem Geltungsbereich der menschlichen „Phantasie" zu. Schmarsows kanonisch gewordene Antrittsvorlesung belegt also, dass das 19. Jahrhundert schon sehr genau über die „soziale ‚Effektivität'" des Raumes, der Baukunst und der Wohnkultur Bescheid wusste. In einer abschließenden Zuspitzung seiner Thesen postuliert Schmarsow im Grunde – avant la lettre – so etwas wie das Desiderat einer diskurs- und wissensgeschichtlich fundierten Raumanalyse, die hier noch auf subjektive „*Weltanschauungen*" geeicht ist: „*Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls*, und damit bewußt oder unbewußt ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der *Weltanschauungen*."[56]

Die ‚emergence of the interior' im 19. Jahrhundert ist somit, präziser gefasst, eine Begleiterscheinung der übergeordneten ‚emergence' eines bestimmten „Raumgefühls". Dieses Raumgefühl begreift die Architektur als Ergebnis einer ‚Raumgestaltung', die, in Schmarsows Worten, demselben „Mutterboden" entsprießt wie die „Kunst". Das neue Raumgefühl misst nunmehr das ganze Wohnensemble am Kri-

---

55 Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893. Leipzig 1894. Hier: S. 9ff.; Hervorhebungen im Original.

56 Ebd.: S. 29; Hervorhebungen im Original.

terium „künstlerische[r] Abgeschlossenheit"[57] oder „ästhetische[r] Harmonie"[58] und schreibt ihm damit einen gewissen Kunstcharakter, eine gewisse Artifizialität und, in letzter Konsequenz, eine performative Theatralität zu: Der Mensch hat eben, wie Benjamin später festhalten wird, durch adäquates „Verhalten" ein „Gehäuse zu prägen", und der solcherart ‚geprägte' beziehungsweise ‚gestaltete' Raum kann wie jedes Kunstwerk als „Bestandteil in der Geschichte der *Weltanschauungen*" zum „Schlüssel des historischen Verstehns" werden. Der Raumdeuter Benjamin resümiert also im Grunde nur mit besonderer Prägnanz die einschlägigen architektur- und interieurbezogenen Diskurse des 19. Jahrhunderts, für die hier Autoren und Denker wie Georg Hirth, August Schmarsow, Cornelius Gurlitt und Jacob Falke exemplarisch stehen – Raumdiskurse, die von einer neuartigen semantischen, performativen und ästhetischen Besetzung des Raumes zeugen, oder, allgemeiner gesprochen, von einer grundlegenden Dynamisierung des Raumes.

Es bedarf deshalb an dieser Stelle einer Differenzierung, die Michel de Certeau in die Raumtheorie einführte. Die Rede ist von der Unterscheidung zwischen Ort (‚lieu') und Raum (‚éspace'):

> A place (*lieu*) is the order [...] in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence. [...] A place is thus an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability. A *space* exists when one takes into account vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections of mobile elements. It is in a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it. Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities. [...] In short, *space is a practiced place*.[59]

---

57 Gurlitt, Cornelius: Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunst-Gewerbe und Wohnungs-Ausstattung. Dresden 1888. Hier: S. 165.

58 Falke, Jacob: Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung. Wien 1871. Hier: S. 170.

59 de Certeau, Michel: The Practice of Everyday Life. Berkeley/Los Angeles 1984. Hier: S. 117; Hervorhebungen im Original. Zu Deutsch könnte man in Bezug auf die von de Certeau angeregte Unterscheidung mit Koschorke auch von ‚lieux' als „*Behältnisr*[ä]*um*[en]" und ‚éspaces' als „*Beziehungsr*[ä]*um*[en]" sprechen: „Die meisten Kulturanalytiker des 20. Jahrhunderts haben sich genötigt gesehen, auch als Theoretiker des Raumes aufzutreten. Bei allen Eigenheiten stimmen sie darin überein, dass sie sich vom klassischen Modell eines leeren, eigenschaftslosen *Behältnisraumes* abwenden – eines Raumes, der in linearen und stetigen Bewegungen durchquert werden kann, ohne dass Raumstruktur und bewegtes Objekt Einfluss aufeinander ausüben. Stattdessen wird eine Fülle von Metaphern aufgeboten, die den Raum als dynamischen *Beziehungsraum* vorstellbar machen sollen, dessen relationale Ordnung in Wechselwirkung mit den Elementen der Relation steht." (Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main 2012. Hier: S. 111; Hervorhebungen im Original).

Thomas Manns Interieurs und fiktionale Räume wurden, um de Certeaus Begrifflichkeit zu verwenden, bislang eher als stabile *lieux* denn als dynamische éspaces gelesen, das heißt: als gemeinhin quellenkritisch erschließbare und im Zweifelsfall symbolhaft funktionalisierte, auf klare Autorintentionen zurückführbare räumliche Arrangements.

Wenn aber der (Wohn-)Raum als Manifestation künstlerischer ‚Raumgestaltung' im 19. Jahrhundert zum Diskursobjekt wird und insbesondere das Interieur – als eine Art Bühne der bürgerlichen Existenzform – Performanzcharakter[60] erhält, dann müssen auch Manns Raumschilderungen gezielt auf die ‚orientierenden', ‚situierenden', ‚temporalisierenden' und semantisierenden „operations" hin gelesen werden, die in ihnen wirksam sind. Manns fiktionale Räume sind in der Regel nicht einfach nur Symbolcluster, Reflektoren der in ihnen spielenden Handlung oder autobiographische Reminiszenzen. Als ‚Thirdspaces' machen sie freilich auf der formalästhetisch-deskriptiven Ebene Zugeständnisse an die ‚empirische' und ‚stabile' Realität vorstellbarer oder tatsächlich existierender ‚Firstspaces'; jedoch artikulieren sie auch „ideas about space" und beinhalten somit eine performative, reflexive, ja diskursive Ebene, deren Funktion sich keineswegs in der Illustration der erzählten Vorgänge erschöpft. In solchen durch „mobile elements" zur Praxisform gemachten Räumen, in solchen ‚Thirdspaces', ist mannigfaches zeitgenössisches kulturelles Wissen in Form isolierbarer ‚Diskursspuren' sedimentiert.

Anders ausgedrückt: Manns éspaces fügen sich nicht immer bruchlos in übergeordnete ästhetische Konfigurationen; sie vermögen autonome und zuweilen widersprüchliche, ‚wahnhafte' oder verräterische Sinngebungsprozesse in Gang zu setzen. Diese éspaces oder ‚Thirdspaces' sind, kurzum, *part and parcel* eines ‚modernen' „Raumgefühls", dessen prekäres produktives Potenzial immer schon durch „seelenlose Üppigkeit" und „aufsässige Materie" unterlaufen werden kann. Die noch unzureichend verstandene ästhetische Eigengesetzlichkeit und „soziale ‚Effektivität'" von Manns ‚erzählten Räumen' steht somit in einem Verhältnis der Homologie zu einer zentralen „idea" des im 19. Jahrhundert aufkommenden Raum- und Interieurdiskurses: eben zur als „Wahnfähigkeit" apostrophierbaren „idea", dass „modern inside spaces not only mirror[] modern experiences, but that, more importantly, they also play[] a role in *constructing* them."[61]

Zu einem ähnlichen Schluss scheint Thomas Mann selbst zu gelangen, wenn er an sehr entlegener Stelle tatsächlich einmal aus sozusagen theoreti-

60 Siehe hierzu auch Wieber, Sabine: Introduction. 1850–1900. In: Performance, Fashion and the Modern Interior. Hrsg. von Fiona Fisher u.a. Oxford/New York 2011, S. 9–15. Hier v. a. S. 9. Mehr zu diesem Aspekt in Kapitel 2.

61 Sparke: S. 8f.; Hervorhebung nicht im Original.

scher Warte auf Interieurs zu sprechen kommt, jedoch nicht auf seine fiktionalen ‚Thirdspaces', sondern auf die ‚Firstspaces', in denen er liest und schreibt – diese Differenz tritt hier deutlich zutage. Im kurzen Aufsatz ‚Vom schönen Zimmer' aus dem Jahr 1929 verwahrt sich Mann gegen das Vorurteil, dass „prächtige Zimmer" geeignet seien, „unproduktive Beruhigung zu zeitigen"; schließlich könne „man denselben Vorwurf [...] auch der Natur machen."[62] Mann betont dagegen in einer an die Interieurtheorien des „wohnsüchtig[en]" Jahrhunderts gemahnenden Formulierung, dass das ‚schöne Zimmer' wie die Natur „in sich geschlossen"[63] und dem „Wunsch des Tätigen [...] nach behaglich-würdigen Arbeitsbedingungen"[64] gemäß sei. Er selbst sei, „[p]ersönlich zu sprechen", seit seiner Kindheit „schöne Räume gewöhnt", wobei ihm diese Räume „innere[] *und* äußere[] Dienste"[65] leisteten: eben als Kulissen seiner künstlerischen Tätigkeit *und* seines nach außen gerichteten bürgerlichen Selbstentwurfs. Allerdings und bezeichnenderweise imaginiert sich Mann in diesen Überlegungen nur als aktiver Gestalter seines ‚Firstspace', von dessen „ästhetische[r] Harmonie" im Sinne Falkes er sich anregende „Arbeitsbedingungen" verspricht. Damit ignoriert er – ebenfalls wie Falke und Konsorten – das von Benjamin zuerst explizierte bedrohliche, destruktive Potenzial des ‚modernen' Raums, der seinen Bewohner mit „seelenlose[r] Üppigkeit" und „aufsässige[r] Materie" eben auch in eine passive Rolle drängen kann. ‚Vom schönen Zimmer' profiliert also einen Raumbegriff, der zwar an den Interieurdiskurs des „wohnsüchtig[en]" Jahrhunderts vermittelbar ist, aber auch von einiger Naivität zeugt. In Manns fiktionalen Räumen, in seinen ‚Thirdspaces', ist dem keineswegs so. Hier wird, wie die einzelnen Kapitel dieser Untersuchung zeigen sollen, die Problematik des ‚modernen' Raumes immer wieder beschrieben und durchschaut.

‚Vom schönen Zimmer' führt die Wichtigkeit der Unterscheidung zwischen ‚empirischem' ‚Firstspace' und literarischem ‚Thirdspace' vor Augen. Der Aufsatz bringt aber auch auf den Punkt, was hier nochmals thesenhaft festzuhalten ist: Statt als ‚Spiegel' oder Symbolträger muss man die Interieurs des 19. Jahrhunderts angesichts ihres performativ-sozialkonstruktivistischen Potenzials nachgerade als *Medien* begreifen – als „innere[] und äußere Dienste" leistende materielle Instrumente der Konstruktion und Kommunikation von Wissen und

62 Mann, Thomas: Vom schönen Zimmer. In: Mann, Reden und Aufsätze 2. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. X. Frankfurt am Main 1974, S. 907–909. Hier: S. 907.
63 Ebd.
64 Ebd.: S. 908.
65 Ebd.: S. 908f.; Hervorhebung nicht im Original.

Bedeutung, wenn nicht gar von (bürgerlicher) Identität.[66] Dieser Gedanke lässt vermuten, dass die Moderne nicht zufällig mit dem Interieur und dem Begriff des Milieus, dem ja die ‚mediale' Qualität schon eingeschrieben ist, gleichermaßen obsediert war: Im ‚Medium' des Interieurs können milieuspezifische Identitäten entworfen und erprobt werden. Gabriel Tarde hält 1890 in seinen ‚Gesetzen der Nachahmung' fest:

> So verbreiten sich bis heute gute Errungenschaften aller Art strahlenförmig. Der einzige Unterschied ist, daß die zunehmende Bevölkerungsdichte und die vollendeten Fortschritte diese Ausdehnung ungemein beschleunigen, so wie die Geschwindigkeit des Tons von der Dichte des Mediums abhängt. Jedes soziale Ding, d. h. jede Erfindung und jede Entdeckung, ist bestrebt, sich in seinem sozialen Milieu auszudehnen, wobei [...] das Milieu selbst die Tendenz zur Ausdehnung zeigt [...]. [...] Um diese Argumentation auf die Spitze zu treiben, stellen wir uns eine Sphäre vor, in der sich eine Idee verbreiten kann, die nicht nur aus einer ausreichend großen Gruppe besteht, um den wichtigsten moralischen Varianten des Menschengeschlechts die Entfaltung zu ermöglichen, sondern aus tausend gleichförmigen Wiederholungen dieser Gruppe, so daß die Gleichförmigkeit dieser Wiederholung das Ganze [...] homogen werden läßt.[67]

An der von Tarde beobachteten Dissemination von „Mode[n] und Gebräuche[n]" durch „Formen von universeller Wiederholung"[68] partizipiert zweifellos auch das

66 In eine ähnliche Kerbe schlug vor einiger Zeit Koschorke, um einen spezifisch ‚modernen' Raumbegriff herauszupräparieren, dem sich die vorliegende Studie grundsätzlich anschließt: „[D]ie kulturelle Welt der Moderne des 20. Jahrhunderts ist, wie die physikalische, nicht mehr in eine uniforme räumliche Ordnung [...] zu integrieren. [...] Raum ist [...] nicht mehr als abstrakte und gleichförmige Ausgedehntheit gedacht, die mit den Körpern, die sie enthält, keine andere Beziehung eingeht, als ihnen ihre Position in einem von jedem beliebigen Punkt aus zu errichtenden Koordinatenkreuz zuzuweisen. Er verliert den Charakter einer *a priori* gesetzten Wahrnehmungsbedingung [...]. Statt bloß den invarianten Schauplatz der Objektbewegungen abzugeben, wird er selbst von deren Unruhe erfasst, strömt, strahlt, schmiegt sich Formen und Körpern an, sprengt die Einheit der Apperzeption auf, für die er einmal zuständig war, und zerteilt sich in vielfältige Mannigfaltigkeiten, deren jede eine eigene Raumwelt erschafft. Man kann von diesen neuartigen Räumen [...] als *Medien* sprechen, die sich [...] in ihre wechselnden Zustände und Formen hinein verausgaben. Tatsächlich sind Raum- und Medientheorien des 20. Jahrhunderts eng miteinander verwoben, weil beide die Überwindung von Distanz als *Transformation* statt als bloßen Transfer behandeln. Medien im eigentlichen Sinn unterscheiden sich von einfachen Kommunikationskanälen durch [...] Faktoren wie Selektivität, Widerständigkeit oder Brechung, die den Signalfluss zugleich beeinträchtigen und lenken. In diesem Sinn [...] [wird] [d]as rationalistische Modell einer indifferenten räumlichen Leere, die dem Wissen keinen Widerstand bietet und ihm so dazu verhilft, allgegenwärtig und allerorts identisch zu sein, [...] nun als Teil einer hegemonialen Ideologie angegriffen [...]." Koschorke 2012: S. 112f.; Hervorhebungen im Original.
67 Tarde, Gabriel: Die Gesetze der Nachahmung. Frankfurt am Main 2009 [1890]. Hier: S. 41f.
68 Ebd.: S. 40.

Interieur beziehungsweise der im 19. Jahrhundert aufkommende Interieurdiskurs. Das Interieur fungiert als spatiales „Medium[]“ von tatsächlich hoher „Dichte“, in dem und durch das ein bestimmtes, namentlich bürgerliches Milieu[69] seine „Ausdehnung“ performativ veranstaltet, durch „tausend gleichförmige[] Wiederholungen“ einer „Idee“. Hier antizipiert der zeitgenössische soziologische Diskurs bereits, was die jüngere Interieurforschung im Anschluss an Konzepte der Performativität erstaunt konstatiert: eben die Tatsache, dass „modern experiences“ durch ‚moderne‘ Räume ko-konstruiert sind und dabei „the function of each [...] interior[] [...] by a set of users enacting social codes of behaviour“ „*performed*“[70] wird.

1.2 Theoretisch-methodische Grundlegung

‚Kulturpoetik des Interieurs‘, *material culture* und ‚Präsenz‘

Eine allein auf der Basis solcher Überlegungen fußende stichprobenartige Relektüre von Manns Erzählwerk würde sich einer ganz „grundsätzliche[n] Gefahr systematisch angelegter Studien“ aussetzen – der Gefahr,

> daß man bei thematisch-paradigmatischer Befragung eines Gesamtwerks gewissermaßen den Verführungen verfällt und den Totalitätsphantasmen sozusagen aufsitzt, die im Kompositum ‚Gesamtwerk‘ immer schon bereitliegen. Immer schon droht ‚das‘ Gesamtwerk als solches zu einer homogenen, harmonisch-stimmigen und in sich vollkommen geschlossenen Einheit hypostasiert zu werden.[71]

Die Gefahr solcher Vereindeutigungen soll im Folgenden tunlichst vermieden werden.

Zum einen setzt sich die vorliegende Studie trotz der Breite ihres Textkorpus und ihres „thematisch-paradigmatische[n]“ oder ‚symptomatischen‘ Anspruchs keineswegs das Ziel, eine ‚geschlossene‘ Darstellung ‚der‘ Raumsemantik oder ‚des‘ Interieurs bei Thomas Mann zu erarbeiten. Es wird sich – um einen wichtigen Befund vorwegzunehmen – das Gegenteil erweisen: Eine kasuistisch ori-

69 Dessen Räumlichkeits- und Materialitätsbezug beispielsweise Eugene Kelly stark betont, wenn er Milieus in jedem Fall dezidiert als *Objekt*welten begreift: „Milieu is constituted by those objects that fulfill the directedness of our sensible nature – our drives – towards what is necessary for our survival.“ (Kelly, Eugene: Material Ethics of Value: Max Scheler and Nicolai Hartmann. Dordrecht u.a. 2011. Hier: S. 50).
70 Wieber: S. 9; Hervorhebung nicht im Original.
71 Elsaghe, Yahya: Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen. Köln u.a. 2004. Hier: S. 7.

entierte und „thematisch-paradigmatisch[]“ sensibilisierte Untersuchung von Manns Erzählwerk zeigt gerade, dass dort kein einheitlicher Raum- oder Interieurbegriff entwickelt wird. Manns Raumsemantiken sind distinkte, eng auf den jeweiligen Werkkontext bezogene, intrikate und stets in unterschiedlicher Manier und in unterschiedlichem Ausmaß diskursiv ‚gesättigte‘ Versuchsanordnungen. So erklärt sich auch der in dieser Studie geübte weitgehende Verzicht auf Schematisierungen und Systematisierungen: Er resultiert nicht aus Faulheit oder Verzagtheit, sondern stellt im Grunde seinerseits einen Befund dar.

Zum anderen sucht diese Arbeit interpretatorische „Totalitätsphantasmen“ zu bannen, indem sie ihr im weitesten Sinne ‚raumtheoretisches‘ Erkenntnisinteresse in zusätzliche methodische und theoretische Zusammenhänge einbettet. Die einzelnen Kapitel oder Fallstudien sind zwar derselben übergeordneten Fragestellung verpflichtet, eben der Fragestellung nach der Funktionalisierung und Semantisierung des Raumes in der Moderne generell und exemplarisch in Manns Erzählwerk. Aber das zur Bearbeitung dieser Fragestellung mobilisierte Rüstzeug muss dem Facettenreichtum und der Heterogenität von Thomas Manns erzählten Räumen gerecht werden. Im Vordergrund steht bei den hier unternommenen Lektüren ohnehin nicht die simple Applikation der sogleich genauer zu explizierenden theoretischen und methodischen Instrumente auf Manns Texte. Es geht vielmehr allererst um die Identifikation und Analyse der zeitgenössischen kulturellen Wissensbestände, auf die Manns Raumkonstrukte jeweils in vielfältiger Weise bezogen sind. Die interpretatorische Produktivität und Erklärungskraft der disparaten theoretischen Kontexte soll sich in jedem Fall aus dem Bedeutungspotenzial der Primärtexte selbst und aus deren Partizipation an spezifischen Diskurszusammenhängen ergeben, nicht aus einer prädeterminierten, dem ganzen Korpus aufgezwungenen Verständnishypothese oder Systematik. Dass die unter diesem Vorzeichen unternommenen wissensgeschichtlichen Mann-Lektüren stellenweise etwas eklektisch anmuten mögen, ist ein verschmerzbarer Effekt solcher methodischer Stringenz.

Einen ersten wichtigen theoretischen und methodischen Pfeiler der folgenden Reflexionen bildet die Interieurforschung. Diese ist seit einiger Zeit nicht nur eine kunsthistorische, sondern auch eine literatur- und theaterwissenschaftliche

Domäne.[72] Wichtige Anstöße bot hier vor allem Claudia Becker,[73] deren einschlägigen germanistischen Beiträgen man allerdings den Vorwurf einer gewissen Verkürzung nicht ersparen kann. Denn nach Beckers Wahrnehmung kongruiert die ‚Motivgeschichte des Interieurs' mit der „Geschichte der Innerlichkeit"[74] beziehungsweise „ist aufs engste verknüpft mit der Geschichte und Problematik der neuzeitlichen Subjektivität".[75] Wie auch von anderer Seite bemerkt wurde,[76] mündet diese bei Benjamin ja bereits angelegte Zusammenschau von ‚Interieur' und ‚Innerlichkeit' (die These vom Interieur als illusionsbildendem „Lebensraum" des „Privatmann[s]") in eine reduktive Darstellung des Diskurses über das Wohnen: Zwar wird der Wohnraum ab dem 19. Jahrhundert tatsächlich als „comforting refuge from the worlds of work and commerce" konzeptualisiert – als Schutz-und Rückzugsraum, in dem etwas wie ‚bürgerliche Subjektivität' entstehen kann –, aber die Membran zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit

---

72 Von dieser Tendenz zur Interdisziplinarität zeugt zumindest ansatzweise das am kunsthistorischen Institut der Universität Bern erarbeitete Sinergia-Forschungsprojekt „The Interior", siehe http://www.interior-unibe.ch/ (20.11.2017). Erwähnenswert ist außerdem das literaturwissenschaftlich ausgerichtete, an der Universität Lausanne angesiedelte Nationalfondsprojekt „Interieur und Innerlichkeit: Zur Darstellung von Innenräumen in Literatur, bildender Kunst und Film (1850–1950)". Am fachlichen und methodischen Nexus von Kunstgeschichte, *material culture* und Literaturwissenschaft – jedoch ohne Bezug zu Thomas Mann – ist auch die Studie ‚Komfortable Wüsten' von Uta Schürmann situiert, siehe Schürmann, Uta: Komfortable Wüsten. Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts. Köln u.a. 2015.

73 Siehe Becker, Claudia: Zimmer – Kopf – Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert. München 1990; dies.: Innenwelten – Das Interieur der Dichter. In: innenleben. Die Kunst des Interieurs. Hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 1998, S. 170–181.

74 Becker 1990: S. 11.

75 Becker 1998: S. 170. Becker akzentuiert hier im Grunde die von Benjamin postulierte Dichotomie von „Lebensraum" und „Arbeitsstätte". Eine ähnliche Position vertreten nahezu zeitgleich mit Becker Asendorf: S. 87 und Fritz, Horst: Innerlichkeit und Selbstreferenz. Anmerkungen zum literarischen Interieur des 19. Jahrhunderts. In: Melancholie in Literatur und Kunst. Hrsg. von Dietrich von Engelhardt u.a. Hürtgenwald 1990, S. 89–110. Siehe v. a. S. 90; S. 92. In jüngerer Zeit rekurriert auch Beate Söntgen auf Benjamins Position, wenn sie im Interieur den Ort erblickt, an dem „die Perspektive des Subjekts, sein Verhältnis zu sich wie zur Welt" verhandelt wird (Söntgen, Beate: Interieur. Vom Wohnen in Bildern. In: Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur. Hrsg. von Eva Horn/Bettine Menke/Christoph Menke. München 2006, S. 139–152. Hier: S. 139). Söntgen hält allerdings zu Recht einschränkend fest, dass das Interieur „nicht nur der verstellte, traumverlorene Rückzugsort des Bourgeois" ist, sondern „auch ein Ort, an dem sich spezifisch moderne Phänomene zeigen, ja erst herausbilden, nämlich im Zusammenspiel von Warenökonomie, technischen Erneuerungen und dem aufklärerischen Begriff der Individualität selbst." (ebd.: S. 141).

76 Siehe beispielsweise Lauffer, Ines: Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit. Bielefeld 2011. Hier: S. 39.

ist permeabel, das Interieur immer auch dem „social display",[77] der performativen Zurschaustellung eines bestimmten Habitus gewidmet. Die Koppelung der Geschichte des Interieurs an die Geschichte der Innerlichkeit verkennt diese grundlegende Dynamik, die dem Interieurdiskurs des 19. Jahrhunderts eignet, und rekurriert auf einen statischen, an de Certeaus „*lieu*" erinnernden Raumbegriff. Interieurs aber sind „*practiced place*[s]" oder eben éspaces, „produzierte[] und produzierbare[] R[ä]um[e]".[78]

Dieser Tatsache trägt in jüngster Zeit Günter Oesterle Rechnung. Statt wie Benjamin und Becker das Interieur in festen motivischen und literaturgeschichtlichen Bezügen zu verorten, konturiert er eine veritable „Kulturpoetik des Interieurs", ausgehend von der Feststellung, dass „[n]icht jeder Innenraum [...] ein Interieur" ist:

> Das Interieur ist ein unter spezifischen historischen, gesellschaftlichen und kulturpoetischen Bedingungen entstandenes komplexes Gebilde. Es lässt sich durch die Bündelung von drei Aspekten rekonstruieren: 1. einer Kultur- und Komfortgeschichte des Wohnens; 2. einer Beschreibung des Widerspiels von Draußen und Drinnen und 3. der interieurspezifischen Bestimmung einer Raumästhetik, bestehend aus einer Poetik der Atmosphäre und der Dinge und konstituiert aus Erwartung, Erinnerung und Koketterie.[79]

Diese „Kulturpoetik" berücksichtigt die weitläufigen Zusammenhänge, in die literarisierte Interieurs immer schon eingebettet sind und bietet somit ein adäquates Instrumentarium für die hier projektierten (Re-)Lektüren von Thomas Manns Raumsemantiken: Die folgenden exemplarischen Untersuchungen zu Manns Erzählwerk basieren auf einem diskurs-, kultur- und wissensgeschichtlich unterfütterten Interieurbegriff; sie stellen Bezüge zur „Kultur- und Komfortgeschichte" des Wohnens her; sie berücksichtigen die Strukturen fiktionaler Räume (beziehungsweise ‚Thirdspaces'), für die das „Widerspiel[] von Draußen und Drinnen" nur ein Beispiel ist, und sie spüren der „Raumästhetik" der untersuchten Texte nach. Anschlussfähig sind dabei auch die in den letzten Jahren erschienenen ‚kulturpoetisch' ausgerichteten Untersuchungen zum Motiv und Diskursobjekt des ‚Hauses'[80] und zu den soziologischen und identitätspolitischen Weiterungen des ‚gewohnten' Lebens.[81]

---

77 Sparke: S. 21.
78 Haag 2012a: S. 116.
79 Oesterle: S. 543.
80 Siehe hierzu Haag 2012a und Ghanbari, Nacim: Das Haus. Eine deutsche Literaturgeschichte, 1850–1926. Berlin/Boston 2011.
81 Siehe hierzu Schinkel, Sebastian: Familiäre Räume. Eine Ethnographie des ‚gewohnten' Zusammenlebens als Familie. Bielefeld 2013. Das Wortspiel vom „‚gewohnten Leben[]'", das im Interieur manifest wird, prägte Benjamin (GS V.I): S. 292.

Nicht in jedem der hier zur Diskussion stehenden Texte nimmt der „Diskurskomplex“ des Interieurs eine zentrale Stellung ein, weshalb das Anliegen dieser Arbeit im Titel auch auf eine allgemeinere Ebene gehoben wird: auf diejenige der ‚Urdinge‘ beziehungsweise der Materialität und diejenige des ‚Raums‘. Diese Erkenntnisinteressen schließen nahtlos an die Grundierung der Studie in Raumtheorie und Interieurforschung an: Ausgehend von Oesterles Integration einer „Poetik der […] Dinge“ in die „Kulturpoetik des Interieurs“, ist in der sogenannten *material culture* oder materiellen Kultur ein zweiter theoretisch-methodischer Pfeiler dieser Arbeit zu erblicken. Wenn es im Folgenden nicht nur um Interieurs im engeren, sondern immer auch um Materialitäten und ‚Urdinge‘ sowie um Raumsemantiken in einem allgemeineren Sinne gehen wird, dann ist die vor allem in der Disziplin der Anthropologie gepflegte Aufmerksamkeit für Materialkultur für diese Reflexionen unabdingbar.

In jegliche Analysen der Verfasstheit der Mann'schen Raumsemantiken, dies eine Arbeitshypothese, sind also neben interieurspezifischen Diskursen und Bezugssystemen auch die konkreten „dingliche[n] Materialitäten“[82] einzubeziehen, die sich in den fiktionalen Räumen befinden: nicht als simple *effets du réel*, sondern als Bedeutungsträger. „Objects“, „material things“, so das „nicht zumutungsfreie[]“[83] Axiom der *material culture*, „act on people, and are acted upon by people, for the purposes of carrying out social functions, regulating social relations and giving symbolic meaning to human activity.“[84] Wie die Interieurs, in denen man sie antrifft, verfügen Objekte über die „capacit[y] […] to afford meaning, perform relations of power, and construct selfhood.“[85] Als treffendes Beispiel für solche Prozesse nennt Uwe C. Steiner ausgerechnet ein Mann-‚Ding‘, nämlich den Liegestuhl im Sanatorium Berghof:

> Weil Dinge agieren, und weil Dinge Gedächtnischarakter besitzen, lassen sie sich als Übersetzungsmedien zwischen kulturellen Mustern und Menschen begreifen. Sie speichern Gefühle, Mentales, Mentalitäten, Symbolisches. Und sie übertragen es und prägen Verhalten […]. […] Ein Verständnis des Gedächtnisses der Dinge, eine Theorie, die kulturelle Artefakte naturgeschichtlich zu beschreiben weiß, ermöglicht einen innovativen Blick auf die literarische Perspektivierung von Dinglichkeit. Sie erlaubt z. B. wahrzunehmen, dass der Liegestuhl in Thomas Manns *Zauberberg* die dekadente Leisure-Mentalität der Sanatoriumsgäste und Patienten nicht einfach nur symbolisch bzw. metonymisch repräsentiert. Das Kurmöbel überträgt vielmehr faktisch diese Kultur quasi in einer operativen Synergie von

82 Schinkel: S. 22.
83 Steiner, Uwe C.: Dinge als Gedächtnis und Dinge als zweite Natur in der frühen kritischen Theorie. In: Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen. Hrsg. von Judith Klinger/Gerhard Wolf. Tübingen 2009, S. 243–255. Hier: S. 250f.
84 Woodward, Ian: Understanding Material Culture. London 2007. Hier: S. 3.
85 Ebd.: S. 6.

> Werkzeug, Geste, physischer und mentaler Haltung auf den Protagonisten Hans Castorp. Das Ding ist konstitutives Medium und Message zugleich, Akteur in einer medialen Übersetzung vom Materiellen über das Mentale zum Symbolischen. Es lehrt ihn gleichsam die Performanz des laissez-faire.[86]

Gerade Thomas Manns Erzählwerk scheint beste Bedingungen für die Analyse der „*Agency* der Dinge“,[87] des „Schicksal[s] der Dinge“ in „mensch-dinglichen Assoziationen“[88] zu bieten. Darüber hinaus handelt es sich bei der *material culture* um ein genuin interdisziplinäres Forschungsgebiet – „undisciplined rather than disciplined“[89] –, hervorragend geeignet zur „cross-fertiliz[ation]“[90] anderer Gebiete, so auch der Wissens- und Diskursgeschichte im Allgemeinen und der Mann-Forschung im Speziellen.

Im Rahmen der folgenden Analysen zu Thomas Manns Erzählwerk sind neben der Grunderkenntnis der Dingforschung beziehungsweise der *material culture* über die regulative, performative und identitätsbildende Funktion von Objekten vor allem Elemente des „concept of materiality“ zu aktualisieren, das im ‚Handbook of Material Studies‘ umrissen wird. Im Zentrum stehen also „[t]hings as created by persons: artefacts“; „[t]he [...] materials[] of which these things are composed: their origins, associations and combinations“; „[t]he technologies required to produce things, the manner in which these things may be moved and exchanged and consumed“; „[t]he manner in which things relate to conscious ideas and intentions held by persons or subjects“; „[t]he manner in which things relate to unconscious structures of thought and affect, unacknowledged conditions, habits or experiences, and unintended consequences of social life going beyond individual intentional consciousness“; sowie „[t]he relationship of things to history and tradition, individual and collective memories, social stasis and social change“.[91]

Um „things“ in diesem Sinne, als Objekte mit „*Agency*“, als „nodes at which matter and meaning intersect“,[92] wird es hier immer wieder gehen: Um bemalte Tapeten, „englische[] Buntdrucke[]“,[93] Nippsachen, Lehn- und Triumphstühle,

86 Steiner: S. 250; S. 252; Hervorhebung im Original.
87 Ebd.: S. 251; Hervorhebung im Original.
88 Steiner, Uwe C.: Actio, Narratio und das Gesicht der Dinge. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2011), S. 185–202. Hier: S. 185.
89 Tilley, Christopher u.a.: Introduction. In: Handbook of Material Culture. Hrsg. von Christopher Tilley u.a. London 2006, S. 1–6. Hier: S. 1.
90 Ebd.
91 Ebd.: S. 4.
92 Daston, Lorraine: Introduction. Speechless. In: Things That Talk. Object Lessons from Art and Science. Hrsg. von Lorraine Daston. New York 2008, S. 9–24. Hier: S. 16.
93 Mann, Thomas: Buddenbrooks. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 1.1. Hrsg. von Eckhard Heftrich. Frankfurt am Main 2001. Hier: S. 505.

Gartenlauben und Zelte, Schmuckkästchen und Perserteppiche – und anderes mehr. Alle diese Objekte stehen zu den sie umgebenden Interieurs und zu ihren Besitzern und Benutzern in einem spannungsvollen Verhältnis, für das die *material culture* den Begriff der „Objectification" geprägt hat. Dieser entwirft

> a particular way of understanding the relationship between subjects and objects [...]. It [das Konzept der Objectification, Anm. v. J. R.] attempts to overcome the dualism in modern empiricist thought in which subjects and objects are regarded as utterly different and opposed entities, respectively human and non-human, living and inert, active and passive, and so on. Through making, using, exchanging, consuming, interacting and living with things people make themselves in the process. The object world is thus absolutely central to an understanding of the identities of individual persons and societies.[94]

Als solche „Objectification" ist auch das „relationship between subjects and objects" in den hier interessierenden Texten zu denken: nicht als statische, sondern als dynamische Beziehung, in welcher die Objekte bedeutungsstiftende Wirkung entfalten. Der Kosmos der ‚eloquenten Dinge',[95] der „things that talk",[96] ist als Interpretament für Thomas Manns Schaffen zu betrachten.

Die Analysegrößen des Interieurs, des Raumes und der Materialität sollen mithin im Rahmen der vorliegenden Untersuchung zu ihrem Recht kommen. Mit dieser methodischen Ausrichtung partizipiert sie (und hier kommt der dritte theoretisch-methodische Grundpfeiler ins Spiel) an einer Tendenz geisteswissenschaftlicher Reflexion, die „unbestrittene Zentralstellung der Interpretation" wenn nicht zur Disposition zu stellen, so doch durch „ein Verhältnis zu den Dingen dieser Welt"[97] zu komplementieren – ein Verhältnis, das Hans Ulrich Gumbrecht auf den Begriff der ‚Präsenz' herunterbrach. Musste K. Ludwig Pfeiffer 1988 noch konstatieren, dass „der Begriff *Materialität* aus herrschenden Wissenschaftsparadigmen ausgesperrt"[98] sei, so ist seit dem *spatial turn* und der Emergenz der auch literaturwissenschaftlich operationalisierbaren Interieurforschung und der *material culture studies* wohl das genaue Gegenteil wahr geworden. Diesen *turn*, diesen Paradigmenwechsel von einer hermeneutischen „Privi-

---

94 Tilley, Christopher: Objectification. In: Handbook of Material Culture. Hrsg. von Christopher Tilley u.a. London 2006, S. 60–73. Hier: S. 61.

95 Siehe Daston: S. 9.

96 Siehe Anm. 92 in diesem Kapitel.

97 Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt am Main 2004. Hier: S. 12.

98 Pfeiffer, K. Ludwig: Materialität der Kommunikation? In: Materialität der Kommunikation. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main 1988, S. 15–28. Hier: S. 16; Hervorhebung im Original.

legierung der semantischen Dimension“[99] hin zu einer erhöhten Aufmerksamkeit für „Materialität“ und die „Gegenwärtigkeit von Dingen“[100] hat Gumbrecht mit seinem Konzept der ‚Präsenz‘ wesentlich befördert.

Konkret impliziert „[d]as Wort ‚Präsenz‘“ für Gumbrecht „ein räumliches Verhältnis zur Welt und deren Gegenständen“,[101] das „die in den Geisteswissenschaften institutionell unstrittige Zentralstellung der Interpretation“[102] eo ipso problematisiert. Denn die tradierten Formen geisteswissenschaftlicher „Identifikation und Zuschreibung von Sinn“ stehen immer schon für einen im Wortsinn „‚metaphysische[en]‘“ Weltbezug, insofern als sie „‚hinaus über‘ (‚meta‘) das rein Materielle (die ‚Physik‘) zu gehen“[103] bemüht sind. ‚Präsent‘ ist aber gerade „das rein Materielle“, weshalb der in der materiellen Kultur gängige Materialitätsbegriff denn auch stark an Gumbrechts ‚Präsenz‘ gemahnt: „materiality can mean [...] the tangible, the existing or concrete, the substantial, the worldly and real as opposed to the imaginary, ideal and value-laden aspects of human existence.“[104] Für die Anliegen dieser Studie ist ein auf solche ‚Präsenz‘ geeichtes interpretatorisches Sensorium Teil des methodischen Instrumentariums und Möglichkeitsbedingung zugleich: Der Neuigkeitswert der folgenden Relektüren von Manns Erzählwerk besteht nicht zuletzt in ihrem auf ein „‚Diesseits der Hermeneutik‘“, ein ‚Diesseits‘ reiner „Sinnzuschreibung“ zielenden Impetus – kurzum, in ihrer „Nähe-zu-den-Dingen“.[105]

1.3 Verräumlichungseffekte

Zur Anlage dieser Studie

Im 19. Jahrhundert wird das Verhältnis des Individuums zum bewohnten, gestalteten, mit Dingen ausgestatteten Raum neu austariert. Die Moderne inauguriert „eine veränderte Raumwahrnehmung“:[106] Raum wird zur

---

99 Frank, Manfred: Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt am Main [4]2000 [1980]. Hier: S. 9; Hinweis auch bei Pfeiffer: S. 21.
100 Pfeiffer: S. 27.
101 Gumbrecht: S. 11.
102 Ebd.: S. 38.
103 Ebd.: S. 39.
104 Tilley u.a.: S. 3.
105 Gumbrecht: S. 10.
106 Jureit, Ulrike: Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert. Hamburg 2012. Hier: S. 8.

> Selbstbeschreibungsformel von Gesellschaften [...], die als Ordnungs-, Kommunikations- und Beobachtungsform [...] gesellschaftsspezifische Unterscheidungen zu markieren ermöglicht. Die Kategorie Raum fungiert in dieser Logik als Kontingenzunterbrecher und bedient das ungebrochene Verlangen nach Übersichtlichkeit, Ordnung und Harmonie.[107]

Solchen Verräumlichungseffekten, für die der im 19. Jahrhundert aufkommende Interieurdiskurs nur ein hervorstechendes Beispiel abgibt, ist nachzugehen: Die kultur- und wissensgeschichtliche Kontextualisierung von Thomas Manns erzählten Räumen verschränkt sich mit kulturtheoretisch ausgerichteten Analysen der Mann'schen Texte. Nicht von ungefähr werden diese ‚symptomatischen' Analysen ausgerechnet durch *Manns* Erzählwerk fokalisiert. Wie kaum ein anderer Autor begriff Thomas Mann „in der Hauptsache" die „Atmosphärilien" des hier in Rede stehenden 19. Jahrhunderts als „Bestandteile [...] [s]eines Seins" – und wie kaum anderer Autor, so könnte man ergänzen, verstand er es, diese „Atmosphärilien"[108] zu Bestandteilen seines künstlerischen Schaffens zu machen.

Die Studie ist chronologisch angelegt. Im Zentrum steht zunächst mit ‚Buddenbrooks' ein Text, in dem sich besonders deutliche Spuren der zeitgenössischen Debatten über Interieurs und ‚familiäre Räume' abgelagert haben. Die Manns Erstlingsroman gewidmeten Kapitel wollen diese Spuren verfolgen und dabei auch einen Beitrag zur Beantwortung einer ihrerseits spatial fundierten Frage leisten, die aktuell eingehend diskutiert wird: Gemeint ist die Frage nach dem Verhältnis von ‚Zentrum' und ‚Provinz' in Manns Frühwerk.[109] In der Auseinandersetzung mit ‚Königliche Hoheit' wird sodann die interieurbezogene Lektüre ergänzt durch die Herausarbeitung der räumlich angelegten und kultursemiotisch stark ausdifferenzierten Repräsentationsmodi, die im Roman zur Geltung kommen. Mit Bezug auf den ‚Zauberberg' wird zu klären sein, in welchem Verhältnis die aufwendig beschriebenen Interieurs und Außenräume zur ebenfalls spatial konfigurierten Semantik des den Text leitmotivisch durchziehenden Schlagworts vom ‚Barbarischen' stehen. Daraufhin soll die Raumstruktur der Romantetralogie ‚Joseph und seine Brüder' vor dem Hintergrund von Manns

107 Ebd.: S. 13.

108 Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2009. Hier: S. 25.

109 Siehe hierzu Boa, Elizabeth: Global Intimations. Cultural Geography in *Buddenbrooks*, *Tonio Kröger*, and *Der Tod in Venedig*. In: Oxford German Studies 35.1 (2006), S. 21–33; Kontje, Todd: Exotic Heimat. Province, Nation, and Empire in Thomas Mann's *Buddenbrooks*. In: German Studies Review 29.3 (2006), S. 495–498; Elsaghe, Yahya: Domi et Foris. Provinz und Hauptstadt in Thomas Manns Frühwerk. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (2012), S. 239–278 (im Folgenden zitiert als Elsaghe 2012a); Ders.: Zentrum und Peripherie in Thomas Manns Novelle vom ‚Kleinen Herrn Friedemann'. In: Germanistik in der Schweiz 10 (2013), S. 329–336; Ders.: Lübeck versus Berlin in Thomas Manns *Buddenbrooks*. In: Monatshefte 106.1 (2014), S. 17–36.

Reflexionen über Exil und Exilierung gelesen werden – Reflexionen, für die, wie zu zeigen sein wird, bestimmte Raumtypen jeweils nachgerade allegorisch zu stehen kommen. Eine extensive Analyse des Zusammenhangs von Räumlichkeit und Identitätsbildung beziehungsweise Räumlichkeit und Geschichtsphilosophie in den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' schließt die Studie ab. Die Raumsemantik von Manns letztem Roman soll in die „Atmosphärilien" eingelesen werden, die für das Spätwerk dieses Autors so prägend waren wie vielleicht kein anderer ideengeschichtlicher Kontext: Die Rede ist von der Geschichtsphilosophie Johann Jakob Bachofens.[110]

Gestützt auf ein breites theoretisches und methodisches Fundament – das Rüstzeug der Raumtheorie, der Interieurforschung, der *material culture* und einer zunehmend an ‚Präsenz' und Materialität interessierten Literaturwissenschaft –, wird hier, um es abermals zu betonen, ein genuines Desiderat nicht allein der Mann-Forschung angegangen. Was nun folgt, ist zwar keine generelle Diskurs- oder Motivgeschichte des Interieurs und der das 19. Jahrhundert prägenden „Raumwahrnehmung", sondern tatsächlich eine eng an Thomas Manns Erzähltexten entlanggeführte Analyse der Parameter ‚Interieur' und ‚Raum', die bislang in der germanistischen Auseinandersetzung mit Manns Erzählwerk kaum eine Rolle spielten. In eins damit schärft diese Arbeit allerdings den Blick für ein allgemeiner gehaltenes, im weitesten Sinne kulturwissenschaftliches Desiderat: Ausgehend vom Beispiel Thomas Mann führt sie Fragmente einer Diskurs- und Wissensgeschichte ‚des' Raumes seit der ‚emergence of the interior' im 19. Jahrhundert zusammen. Erst eine dergestalt ‚symptomatische' Mann-Relektüre, welche die Bezüge dieses Erzählwerks zu „inhaltlich bestimmten Wissensbeständen" fallstudienartig spezifiziert und auffächert, ist geeignet, einen berechtigten Einwand gegen „raumbezogene[]" geisteswissenschaftliche Forschung ‚auszuräumen': Den Einwand nämlich, „dass die Ordnungen des Raumes nicht nur beschrieben, sondern in ihren historischen Dynamiken auch empirisch untersucht werden wollen, wenn man sich nicht mit Etikettierungen zufriedengeben möchte."[111]

110 Siehe hierzu Elsaghe 2010; Elsaghe, Yahya: Hoc signo felix. Religion und Urreligion in den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. In: Der ungläubige Thomas. Zur Religion in Thomas Manns Romanen. Hrsg. von Niklaus Peter/Thomas Sprecher. Frankfurt am Main 2012, S. 117–148. Hier: S. 117. Im Folgenden zitiert als Elsaghe 2012c.

111 Jureit: S. 14.

2 Funktion und Dysfunktion des bürgerlichen Interieurs in ‚Buddenbrooks'

Gaston Bachelards These, wonach das „Elternhaus" sozusagen „physisch in uns eingezeichnet" sei – „[d]as Gefühl der kleinsten Klinke ist noch in unserer Hand"[1] –, scheint sich in Thomas Manns Erstlingsroman ‚Buddenbrooks' exemplarisch zu bewahrheiten: Das heute als ‚Buddenbrookhaus' der Öffentlichkeit zugängliche „alte[] Haus[] in der Mengstraße",[2] der erste Schauplatz der Handlung, ist bekanntlich dem Haus von Thomas Manns Großeltern nachgebildet,[3] und die Beschreibungen von Thomas Buddenbrooks „Fischergrubenhaus[]"[4] evozieren bis in kleinste Details das „Haus in der Beckergrube",[5] das Manns Vater in den 1880er-Jahren erbauen ließ. Auffällig ist dabei die „insistence on interiors and the relative dearth of exteriors in *Buddenbrooks*":[6] Sie macht den Roman zum paradigmatischen Untersuchungsobjekt im Kontext eines im Nexus von Literaturwissenschaft, Soziologie, Kultur- und Wissensgeschichte und anderen theoretischen und methodischen Feldern angesiedelten Erkenntnisinteresses am ‚erzählten Wohnen' und an Raumsemantiken.

Bevor im folgenden Kapitel Manns „sehr ausführlich[e]" „erzählerische Inszenierung der Wohnungen" und „Interieur[s]"[7] in ‚Buddenbrooks' vor eine primär ideen- und diskursgeschichtliche Folie gerückt wird, ist an dieser Stelle zunächst zu fragen, wie die ‚familiären Räume'[8] des Romans grundlegend funktionalisiert und wie sie in den ‚Verfall' der Familie Buddenbrook eingebunden sind. ‚Wohnen', so eine Arbeitshypothese dieses Kapitels, ist in ‚Buddenbrooks' immer schon und immer auch eine performative[9] kulturelle „Praxis", oder genauer: eine

---

1 Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt am Main [9]2011. Hier: S. 40.

2 GKFA 1.1: S. 12.

3 Siehe Heftrich, Eckhard: Thomas Mann. Buddenbrooks. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 1.2. Frankfurt am Main 2001. Hier: S. 233.

4 GKFA 1.1: S. 489.

5 de Mendelssohn, Peter: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875–1918. Frankfurt am Main 1996. Hier: S. 110.

6 Furst, Lilian R.: All is true. The Claims and Strategies of Realist Fiction. Durham 1995. Hier: S. 133.

7 Wichard: S. 268f.

8 Siehe Schinkel.

9 „Der Begriff des Performativen" bezeichnet im aus „Sprach- und Kulturphilosophie" bekannten Sinn „die Prozesshaftigkeit eines szenischen Vollzugsmoments, durch das soziale Wirklichkeit hervorgebracht wird [...]." Schinkel: S. 20, Anm. 14. Relevant ist im hier interessierenden Zusammenhang auch Jeffrey C. Alexanders Konzept einer „cultural pragmatics", in dem Performativität und „materiality" in ein Assoziationsverhältnis rücken – hierzu später mehr (Alexander, Jeffrey C.: Cultural Pragmatics. Social Performance Between Ritual and Strategy. In: Social

https://doi.org/10.1515/9783110589696-002

„situierte[] Praxis zur Konstituierung eines Erfahrungsraums des ‚Familiären'",[10] und dadurch „Teil eines bürgerlichen [...] Inszenierungsraums".[11] Ein solcher waren Interieurs zweifellos bereits im Verständnis des 19. Jahrhunderts, etwa in Oskar Mothes' Traktat ‚Unser Heim im Schmucke der Kunst' (1879), das „thirteen different kinds of living room"[12] definiert und auf Illustrationen auch gleich die ‚Gebrauchsanweisung' zu diesen Raumtypen mitliefert: „Mothes's idealized interiors [...] functioned as carefully conceived stages upon which modern life and identity were dramatized."[13] Der in ‚Buddenbrooks' erzählte ‚Verfall einer Familie' wäre somit nicht zuletzt als Scheitern dieser „Praxis" lesbar; der Roman erzählt immer auch die „Wohnbiographie"[14] der ‚verfallenden' Familie. Dementsprechend soll nun ‚Buddenbrooks' vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Wohndiskurses wiedergelesen und in diesem Zusammenhang auch ein bislang nicht beachtetes inter- oder metatextuelles Moment der Mann'schen Interieurschilderungen in den Mittelpunkt gestellt werden: Dem Wandschmuck in Ida Jungmanns Stube im Fischergrubenhaus kommt ein auffälliger Verweisungscharakter zu, der tiefgreifende Weiterungen für ein adäquates Verständnis des Texts hat.

Die Analysegröße des ‚Raums' spielte für die Rezeption des Romans schon lange vor dem *spatial turn* eine signifikante Rolle. ‚Buddenbrooks' präsentiert einen „fiktionalisierten R[a]um[]" im Sinne Barbara Piattis, eine „real existierende Gegend[] [...], die in einem fiktionalen Text zum ‚Handlungsraum' modelliert"[15] wird: Der „*indirekt*[] [*r*]*eferentialisier*[*te*]",[16] also trotz konsequenter Vermeidung des Toponyms unschwer als Lübeck erkennbare Schauplatz der Handlung, lud genau wie die skandalträchtige[17] Literarisierung ‚real existieren-

---

Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual. Hrsg. von Jeffrey C. Alexander/Bernhard Giesen/Jason L. Mast. Cambridge 2006, S. 29–90. Hier: S. 29).

10 Schinkel: S. 16.

11 Wichard: S. 25.

12 Muthesius, Stefan: The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior. New York 2009. Hier: S. 16; entsprechende Illustrationen von Mothes ebd.: S. 18f.

13 Wieber: S. 9.

14 Selle, Gert: Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens. Frankfurt am Main/New York 1993. Hier: S. 24.

15 Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen 2008. Hier: S. 23.

16 Dies.: Mit Karten lesen. Plädoyer für eine visualisierte Geographie der Literatur. In: Textwelt – Lebenswelt. Hrsg. von Brigitte Boothe u.a. Würzburg 2012, S. 261–288. Hier: S. 276; Hervorhebungen im Original. Piatti selbst benennt ‚Buddenbrooks' als Paradebeispiel für die „literarische Technik" der „*indirekten Referentialisierung*" (ebd.). Freundlicher Hinweis von Dr. des. Fiona Gunst, 16.11.2013.

17 Siehe hierzu GKFA 1.2: S. 156ff.

der' Lübecker Bürgerinnen und Bürger zu angeregten Spekulationen ein. So kursierten nicht nur „Schlüssel-Listen",[18] die dem Romanpersonal seine (vermeintlichen) realen Vorbilder zuordneten: Schon früh lag auch eine „Grundrißskizze[] des Buddenbrook'schen Hauses in Lübeck"[19] vor, deren Schöpfer Herman Sörgel obendrein stolz behauptete, „Th. Mann" habe ihm „die Richtigkeit der Planskizzen" eigens „bestätigt[]".[20] Das spatial fundierte Interesse an ‚Buddenbrooks' ist bis heute ebenso ungebrochen wie dasjenige am autobiographischen, am zeit- und lokalgeschichtlichen Kolorit des Romans. Im ‚Buddenbrookhaus' an der Mengstraße 4 sind mit dem ‚Landschaftszimmer' und dem ‚Speisesaal' zwei der einprägsamsten Schauplätze des Texts als „begehbare Romanräume" „wiederhergestellt" worden, mit dem erklärten Ziel, „de[n] Roman atmosphärisch erfahrbar"[21] zu machen.

2.1 Repräsentation und Identitätskonstitution im bürgerlichen Interieur: *Doing Family*

Aktuell gäbe – das sei am Rande bemerkt – neben der im Sinne der Einleitung theoretisch und methodisch breit abgestützten Beschäftigung mit dem Komplex des ‚erzählten Wohnens' auch eine gattungstypologische Perspektive Anlass, bei Relektüren der ‚Buddenbrooks' dem Parameter ‚Raum' besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Die Trajektorie von Thomas Manns für die deutschsprachige Literatur archegetischem[22] Familien- oder Generationenroman ist nämlich, wie

18 Ebd.: S. 156.

19 Sörgel, Herman: Verirrungen und Merkwürdigkeiten im Bauen und Wohnen. Leipzig 1929. Hier: S. 58.

20 Ebd.: S. 57. Die „Grundrißskizzen" finden sich ebd.: S. 58. Wann und in welchem Kontext Mann sich wohlwollend über diese Skizzen geäußert haben soll, gibt Sörgel nicht an.

21 Dittmann, Britta: Geschichte des Buddenbrookhauses. In: Die Welt der Buddenbrooks. Hrsg. von Hans Wisskirchen. Frankfurt am Main 2008, S. 144–186. Hier: S. 172.

22 So jedenfalls, namentlich als ersten eigenständigen deutschsprachigen Beitrag zur Gattung des Familienromans, liest Yi-Ling Ru den Roman: „[‚Buddenbrooks'] formulated a new genre." (Ru, Yi-Ling: The Family Novel. Toward a Generic Definition. Frankfurt am Main u.a. 1992. Hier: S. 166). Dafür spricht schon nur, dass sich der junge Thomas Mann trotz seiner privatim formulierten Insistenz auf dem „*deutschen* Charakter des Buches" kaum auf Prätexte aus dem deutschen Sprachraum beziehen konnte: Viel stärker wirkten im Produktionsprozess offenbar Vorbilder aus der russischen und skandinavischen Literatur (Mann, Thomas: Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1975. Hier: S. 139; Hervorhebung im Original [Brief an Otto Grautoff vom 26.11.01]. Zu den weltliterarischen Bezügen der ‚Buddenbrooks' siehe Pavlova, Nina: Thomas Mann und die russische Literatur. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Frankfurt am

Christof Hamann zu Recht anmerkt, geradezu „durch räumliche Bewegungen“ strukturiert; in ‚Buddenbrooks‘ ist ein bis in die Gegenwartsliteratur virulentes Charakteristikum des Generationenromans mustergültig ausgeführt:

> Über mehrere Generationenfolgen hinweg wird Geschichte im Kleinen erzählt, die metonymisch [sic] für große Geschichte steht. Diese Geschichten werden oftmals irritiert durch räumliche Bewegungen: durch Migration in diesen Raum hinein oder aus diesem Raum hinaus. [...] Das Nebeneinander von zeitlicher Tradierung und räumlicher Bewegung macht es klassischen Autoren wie Thomas Mann [...] ebenso wie solchen der Gegenwart [...] möglich, unterschiedliche Konstellationen von Eigenem und Fremdem zu entwerfen, Konstellationen, in denen sowohl die Sicherheiten und die Zwänge der Familie [...] als auch die Freuden und Leiden der Wanderung beleuchtet werden können.[23]

Dieses enge „Verhältnis von Räumen und zeitlicher Tradierung“[24] ist im Generationenroman der Gegenwartsliteratur akut, zum Beispiel in Reinhard Jirgls ‚Die Unvollendeten‘ (2003), Monika Marons ‚Pawels Briefe‘ (1999) oder Christoph Heins ‚Landnahme‘ (2004). Angelegt ist es augenscheinlich bereits in ‚Buddenbrooks‘: im unter traumatischen Umständen durchgeführten Verkauf des Familiensitzes an der Mengstraße oder auch in den „Wanderungen zweier Hauptfiguren, Tony und Christian Buddenbrook“ – „Migrationen“, die in beiden Fällen „in die Irre“[25] führen.

Sehr deutlich ist die Verschaltung von ‚Raum‘ und ‚Familienroman‘ in den erwähnten ‚familiären Räumen‘, den ‚Inszenierungsräumen‘ der Buddenbrooks, denen als „emblems“[26] von „class, prosperity, and taste“ eine enorme „semiotic significance“[27] für die Selbstkonzeption der verfallenden Familie zukommt. Die Räume und die in ihnen enthaltenen „[o]bjects [...] perform“[28] – so sehen es auch die *material culture studies*. Und zwar performieren die Interieurs und die Dinge „a range of diverse functions including the mediation of conflicts within the self

---

Main [3]2005, S. 200–211; Marx, Leonie: Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 2001, S. 164–199. Hier besonders: S. 182ff.).

23 Hamann, Christof: Tradition und Migration im Generationenroman. Zu Thomas Manns *Buddenbrooks*, Joseph Roths *Radetzkymarsch* und John von Düffels *Houwelandt*. In: Buddenbrooks, Houwelandt & Co. Zur Psychopathologie der Familie am Beispiel des Werks von Thomas Mann und John von Düffel. Hrsg. von Rüdiger Sareika. Iserlohn 2007, S. 130–147. Hier: S. 131.

24 Ebd.

25 Ebd.: S. 137.

26 Belgum, Kirsten: Interior Meaning. Design of the Bourgeois Home in the Realist Novel. Frankfurt am Main u.a. 1991. Hier: S. 185.

27 Furst, Lilian R.: Through the Lens of the Reader. Explorations of European Narrative. Albany 1992. Hier: S. 160.

28 Woodward: S. 157.

[...]; expressions of desired qualities of the self; the representation of status [...]; and the expression of the goal of personal and familial integration.“[29]

Simples ‚Zusammenleben‘ wird, familiensoziologisch gesprochen, erst und gerade durch das Moment einer solchen performativen Verräumlichung zu einem ‚Familienleben‘. Die „räumliche Ordnung eines Wohnbereichs“ stiftet „modellierende und stabilisierende Wirkung“[30] auf dem Weg zum „goal of personal and familial integration“. Dabei ist das

> ‚gewohnte‘ Zusammenleben als Familie als ein Konglomerat von Praktiken, Materialiäten, diskursiv präformierten Deutungsmustern und Subjektverhältnissen zu begreifen, das sozialhistorisch wie im empirischen Einzelfall in vielerlei Hinsicht permanenten Verschiebungen und vielfältigen Einflüssen unterliegt.[31]

Die Praxis des Wohnens, so könnte man Schinkels etwas jargonlastige Ausführungen auf den Punkt bringen, ist Teil eines familialen „*System*[s] von Lebensführungen“, welches das „Zusammenleben“ der Familienmitglieder „reguliert“[32] und dabei etwas wie ein „sinnstiftende[s] Selbstbild“ der Familie performativ „erzeug[t]“[33] – im Sinne eines *Doing Family*.[34]

Im in dieser Weise „performativ [...] aufrecht erhalten[en]“ und „symbolisch stabilisiert[en]“[35] Raum setzen die Familienmitglieder nun aber selbstverständlich nicht nur „füreinander“ „Gemeinschaftlichkeit [...] ‚in Szene[‘]“:[36] Ebenso wird dieser Raum auch für Außenstehende „lesbar“;[37] sein Betrachter oder ‚Leser‘ wird „zum Komplizen der Situation.“[38] Bei der Wohn-Performance geht es also keineswegs einfach um „Rückzug und Introspektion“.[39] Sie dient neben der innerfamiliären Selbstvergewisserung auch als „‚Wohnzeichen‘“[40] für Dritte,

29 Ebd.
30 Schinkel: S. 16.
31 Ebd.: S. 17f.
32 von der Hagen-Demszky, Alma: Familiale Bildungswelten. Theoretische Perspektiven und empirische Explorationen. München 2006. Hier: S. 84; Hervorhebung nicht im Original.
33 Ebd.: S. 78.
34 Siehe hierzu ebd.: S. 78ff.; Schinkel: S. 19f.
35 Schinkel: S. 22.
36 Ebd.: S. 20.
37 Wichard: S. 10.
38 Kemp: S. 19. Kemp versteht mit Bezug auf die Interieurmalerei „[d]as 19. Jahrhundert“ in toto „von diesem Punkt“ – dem Adressatenbezug des gestalteten oder repräsentierten Innenraums – „aus“, und das darf für ‚Buddenbrooks‘ ebenfalls geltend gemacht werden: In den Interieurschilderungen des Romans „geht es“ immer „um die Teilhabe des [...] Betrachters an der [...] wahrgenommenen Situation“, wie das auch in der Interieurmalerei der Fall ist (ebd.: S. 19f.).
39 Becker 1998: S. 172.
40 Wichard: S. 25.

als Markierung des ‚kulturellen Kapitals', über das eine Familie verfügt. Solcher „Habitus" ist, um mit Pierre Bourdieu zu sprechen, zugleich „*Erzeugungsprinzip* objektiv klassifizierbarer Formen von Praxis und *Klassifikationssystem* [...] dieser Formen": Der in der Wohnkultur manifeste „Habitus",[41] die „repräsentative Haltung"[42] der Familie Buddenbrook, bringt „klassifizierbare[] Praxisformen" hervor, die steter Kontrolle, „Unterscheidung und Bewertung"[43] durch die Familie selbst *und* durch die Außenwelt ausgesetzt sind. Diese Scharnierstelle zwischen (öffentlicher) Repräsentation und (privater) Selbstvergewisserung, die das Wohnen und die Akkumulation von Objekten im Wohnraum für die bürgerliche Familie einnehmen, erfasst Jürgen Habermas in der treffenden Formulierung von der „publikumsbezogenen Privatheit".[44]

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, noch während der erzählten Zeit der ‚Buddenbrooks', mündet diese Semiotik des Wohnens in das von Peter Marx beschriebene ‚theatralische Zeitalter'. Marx sieht die bürgerliche Gesellschaft jener Zeit von einer zunehmenden „Proliferation von Bildern und (sozialen) Zeichen geprägt": Dabei sei

> das Theatralische, die Verfügbarkeit und Konsumierbarkeit sozialer Zeichen, [...] mitnichten ein reines Nachahmen höher gestellter Schichten, sondern bildet eine neue Form der Öffentlichkeit, in der durch die Zirkulation von Bildern soziale Beziehungen erst hergestellt werden und unterschiedliche Identitätsmodelle und Machtansprüche miteinander interagieren und konkurrieren. Das Moment des Theatralischen verdoppelt sich im Konsum nochmals: Konsum ist ein Akt sozialer Teilhabe, dem durch seine öffentliche Form ein Moment sozialer Selbstverortung eignet.[45]

---

41 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main [22]2012. Hier: S. 277; Hervorhebungen im Original.

42 GKFA 1.1: S. 649.

43 Bourdieu: S. 278.

44 Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main [13]2013. Hier: S. 107. Siehe hierzu auch Schrage, Dominik: Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsums. Frankfurt am Main/New York 2009. Hier: S. 118ff.

45 Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900. Tübingen/Basel 2008. Hier: S. 13; S. 46f. Marx schließt hier an den Terminus der *conspicuous consumption* an, mit dem Thorstein Veblen bereits 1899 die Möglichkeit der Habitussteigerung durch Konsum im Rahmen einer „publikumsbezogenen Privatheit" formulierte: „[T]he gentleman must consume freely and of the right kind of goods [...]. Conspicuous consumption of valuable goods is a means of reputability to the gentleman of leisure." (Veblen, Thorstein: The Theory of the Leisure Class. New York 2001 [1899]. Hier: S. 57, siehe Marx: S. 47). Bemerkenswert ist, dass diese Theatralisierung des Privaten sozusagen mit der gegenläufigen Tendenz einer Privatisierung des Theaters einherzugehen scheint, zum Beispiel in den Kammerspielen Strindbergs.

Die für das Interieur des 19. Jahrhunderts prägende Dialektik, in der das Interieur zwar ein „comforting refuge from the worlds of work and commerce“ bildet, jedoch als „arena […] for social display“ diesen „worlds“[46] immer verhaftet bleibt, ist nun zweifelsohne auch den ‚Inszenierungsräumen‘ der Buddenbrooks eingeschrieben. Diese Räume stehen sowohl im Dienst eines „sinnstiftende[n]“ patrizischen „Selbstbild[s]“ als auch einer „soziale[n] Selbstverortung“ durch Repräsentanz, welche die gewünschten sozialen Wirklichkeiten „erst her[]stellt“: Sie sollen in ihrem Glanz die „Möglichkeit[] einer Weltbewältigung vom begrenzten Ort der Innenwelt aus“[47] stiften. Das wird schon auf den ersten Seiten des Romans deutlich. Obwohl es sich bei der dort beschriebenen Festivität im neu bezogenen Mengstraßenhaus angeblich nur um „ein ganz einfaches Mittagbrot“[48] handelt, weist der Anlass ebendiese Doppelfunktion von Selbstvergewisserung und Repräsentanz auf.

Als Versammlung von Verwandten und Hausfreunden dreht sich das „Einweihungsfest[]“[49] zunächst natürlich um „Selbstfeier“.[50] Gern lässt man sich vom Hausdichter Jean Jacques Hoffstede, der dem Patriarchen samt Ehefrau noch dazu eine veritable Apotheose zuteilwerden lässt,[51] bestätigen, dass „diese[] Räume[] […] der Himmel Euch beschied“[52] – dass sie, so könnte man ergänzen, wenngleich es nicht ausgedeutscht wird, als göttliche Belohnung für erzbürgerliches ‚achievement‘[53] erlangt wurden. Umrissen wird hier implizit und avant la lettre (worauf Thomas Mann „einigen Wert“[54] legte) das, was Max Weber in seinem Hauptwerk ‚Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus‘ (1904/05) als „*bürgerliches Berufsethos*“ schlechthin begriff: namentlich das „Bewußtsein, in Gottes voller Gnade zu stehen und von ihm sichtbar gesegnet zu werden“, wie auch das „Bewußtsein“, dass „die ungleiche Verteilung

---

46 Sparke: S. 21.
47 Kemp: S. 23.
48 GKFA 1.1: S. 13.
49 Ebd.: S. 37.
50 Wimmer, Ruprecht: ‚Dieses Buch wird wachsen mit der Zeit‘. Gedanken zur Genese, Qualität und Rezeption von Thomas Manns *Buddenbrooks*. In: Wozu Wissenschaft heute? Ringvorlesung zu Ehren von Roland Hagenbüchle. Hrsg. von Hans Hunfeld. Tübingen 1997, S. 135–148. Hier: S. 140.
51 Der alte Buddenbrook und die Konsulin bilden in Hoffstedes Preisgedicht das Götterpaar Vulkan und Venus, siehe GKFA 1.1: S. 37.
52 Ebd.
53 Siehe Parsons, Talcott: The Pattern Variables. In: Talcott Parsons on Institutions and Social Evolution. Selected Writings. Hrsg. von Leon H. Mayhew. Chicago 1982, S. 106–114.
54 GKFA 13.1: S. 159.

der Güter [...] spezielles Werk von Gottes Vorsehung sei".[55] Jenseits der in diesem „Bewußtsein" veranstalteten „Selbstfeier" tun indes die „soziale[n] Zeichen" des Hauses ihre Wirkung auf die intendierten Rezipienten. Das reich tapezierte „‚Landschaftszimmer'", die „mit Gold ornamentierten"[56] Tischbeine, die „vergoldeten Kandelaber"[57] und die „Meißener Teller mit Goldrand"[58] quittiert der Weinhändler Köppen mit einem ordinären und deshalb wohl umso aufrichtigeren Ausspruch: „Alle Achtung!"[59] („[a]ußerdem sagte er ‚Achung' statt ‚Achtung'"[60]). Die Gelingensbedingungen der „social performance" nach Jeffrey Alexander sind hier offensichtlich erfüllt: „[the] audience[] identif[ies] with [the] actors, and cultural scripts" – hier das ‚Skript' des patrizisch-großbürgerlichen Gastmahls – „achieve verisimilitude through effective *mise-en-scène*."[61]

Die „physische Schutzfunktion der Wohnung"[62] rückt hier und anderwärts klar in den Hintergrund. Für die Buddenbrooks ist das Wohnen eine komplexe Kulturpraktik, die ganz im Zeichen des von Roger Caillois beschriebenen Spieltyps ‚compétition'[63] steht: des ludischen Paradigmas, in dem das „bürgerliche[] Leistungsprinzip"[64] performativ evident wird. Dass für diese Familie das Wohnen mitsamt allem, was dazugehört, zweckgebunden, eben dem Prinzip der ‚compétition' verpflichtet ist, wird intradiegetisch mehrfach impliziert oder dann auch in aller Klarheit statuiert. Mit einiger Subtilität *impliziert* ist diese Zweckgebundenheit des Wohnens zum Beispiel, wenn Thomas für sein Haus in der Breitenstraße den Erwerb von Einrichtungsgegenständen nicht im Hinblick auf ihre ästhetischen Qualitäten plant. Stattdessen priorisiert er offenbar ihre Eignung als „soziale[] Zeichen" zum Zwecke der „Selbstverortung", ihre Integrierbarkeit in eine „effective *mise-en-scène*": denn die „Ölgemälde", die er anschaffen will, sollen nicht etwa bestimmte Motive darstellen oder einfach nur ‚schön' sein, sondern „*brauchbar*[]".[65] Das Kunstwerk nimmt hier den Rang eines Gebrauchs-

55 Weber, Max: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Vollständige Ausgabe. Hrsg. von Dirk Kaesler. München ^{3}2010. Hier: S. 197f.; Hervorhebungen im Original.
56 GKFA 1.1: S. 12.
57 Ebd.: S. 23.
58 Ebd.: S. 26.
59 Ebd.: S. 24.
60 Ebd.
61 Alexander: S. 29; Hervorhebung im Original.
62 Häußermann/Siebel: S. 12.
63 Siehe Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Frankfurt am Main u.a. 1982. Hier: S. 125ff.
64 Elsaghe, Yahya: Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ‚Deutsche'. München 2000. Hier: S. 158.
65 GKFA 1.1: S. 328; Hervorhebung nicht im Original. Hier zeigt sich, dass Thomas Buddenbrook weniger an Kunst als am Kunst*gewerbe* interessiert zu sein scheint, und zwar in dem Sinne, den

gegenstands ein; es ist wie die Räume, die es beherbergen, funktionalisiert als Teil eines „System[s] *distinktiver Zeichen*".[66] Die projektierte Etablierung eines solchen „System[s]" scheint freilich fehlzuschlagen, wird doch die Liegenschaft in der Breitenstraße aus sehr bezeichnenden Gründen zu Gunsten des ostentativen Neubaus an der Fischergrube aufgegeben: Sie ist eben „so wenig repräsentabel".[67] In wünschbarer Deutlichkeit *expliziert* wird die Stilisierung des Wohnens zur kompetitiven bürgerlichen Performance denn auch durch Tonys Ausruf angesichts des neuen Familiensitzes an der Fischergrube: „Dort liegt dein Haus, ein Traum von einem Haus; Hermann Hagenström bewohnt eine Kate im Vergleiche damit!"[68]

2.2 Zur zweifachen Codierung des Interieurs in ‚Buddenbrooks'

Die prächtigen Interieurs in ‚Buddenbrooks' affirmieren also die angestrebte Außenwahrnehmung der Familie performativ beziehungsweise, wenn man so will, ludisch im Sinne einer „social performance" oder einer bürgerlichen ‚compétition':[69] Sie sind „controlled spaces"[70] mit Signalwirkung. Zugleich und wie erwähnt wirken die Räume der Familie nach innen. Mit ihrem Pomp und dem programmatischen arkadischen Wunschbild[71] auf den Tapeten des Landschafts-

---

Werner Sombart diesem Begriff gab: „Aber das eigentliche Feld kunstgewerblichen Schaffens ist doch bisher immer gewesen und wird es immer bleiben: die Wohnung [...]. Weil hier die Sphäre ist, wo der Mensch nach des Tages Last ausruhen will, wo er in Behaglichkeit und Schönheit genießen will." (Sombart, Werner: Kunstgewerbe und Kultur. Berlin 1908. Hier: S. 9). An dieser kunstgewerblichen Verzweckung der Malerei hat Thomas Buddenbrook also teil, wenn er sie allein unter dem Aspekt der ‚Brauchbarkeit' zur Herstellung von „Behaglichkeit" und Opulenz beurteilt. Eine „essayistische Vorstudie" zu Sombarts Kunstgewerbe-Buch dürfte Thomas Mann übrigens gekannt haben (Wegmann, Thomas: Erzählen vor dem Schaufenster. Zu einem literarischen Topos in Thomas Manns *Gladius Dei* und anderer Prosa um 1900. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 33.1 [2008], S. 48–71. Hier: S. 48).

66 Bourdieu: S. 278; Hervorhebung im Original. Siehe zur identitätsstiftenden ‚Brauchbarkeit' von Kunstgegenständen aus der Sicht der *material culture* auch Woodwards Ausführungen: „[A] personal aesthetic choice is generally required to be accompanied by a justification. Such justifications [...] are rarely couched in purely aesthetic terms, but associated with matters of self-identity and a range of external factors [...]." Woodward: S. 10.

67 GKFA 1.1: S. 462.

68 Ebd.: S. 472.

69 ‚Bürgerlich' auch deshalb, weil die ‚compétition' in Caillois' Schema den Widerpart zum ‚adlig' oder ‚feudal' konnotierten Spieltyp ‚alea' (Glücksspiel) bildet.

70 Furst 1995: S. 133.

71 Siehe GKFA 1.1: S. 12. Die Habitusfunktion des Landschaftszimmers ist keineswegs zu unterschätzen, denn gerade „Tapeten mit Landschaftsdarstellungen [...], die sogenannten *papiers*

zimmers gehen sie in Vorleistung für die von der Wirklichkeit so noch nicht oder dann späterhin (besonders im Fall von Thomas' Neubau an der Fischergrube) nicht mehr gestützte Selbstkonzeption der Familie. Die solchen identitätsbildenden und kommunikativen „Wechselwirkungen" verpflichteten Interieurs der Buddenbrooks sind also einlesbar in die Dialektik, die Georg Simmel schon 1908 als Kern der ‚Psychologie des Schmucks' erkannte:

> Der Schmuck ist das schlechthin Egoistische, insofern er seinen Träger *heraus*hebt, sein Selbstgefühl auf Kosten anderer trägt und mehrt (denn der gleiche Schmuck aller würde den einzelnen nicht mehr schmücken), und zugleich das Altruistische, das seine Erfreulichkeit eben diesen anderen gibt [...] und erst mit dem Reflex dieses Gebens dem Schmuck seinen Wert gewinnt. [...] [S]o zeigt in den soziologischen Wechselwirkungen, diesem Kampfplatz des Für-sich-seins und des Für-andere-seins der Menschen, das ästhetische Gebilde des Schmucks einen Punkt an, in dem diese beiden Gegenrichtungen wechselseitig als Zweck und Mittel aufeinander angewiesen sind.[72]

Die Raumdarstellungen in ‚Buddenbrooks' präsentieren ebensolche Intersektionen zwischen der Objektwelt und dem Bedürfnis nach Identitätsbildung im Sinne einer „Objectification".[73] So bestätigt sich, was Oesterle diesbezüglich in der „Literatur des 19. Jahrhunderts" generell beobachtet und ihn ebenfalls veranlasst, dem Interieur eine ‚mediale' Funktion zuzuschreiben: Manns Roman erprobt „die narrativen Möglichkeiten in Interieurdarstellungen, Personen nicht nur als entscheidungsorientierte Handelnde, sondern raumübersetzt darzustellen – sozusagen im indirekten Medium ihres Wohnens",[74] in einer „medialen Zwischenwelt".[75]

Allerdings blieb die zweifache Codierung des „Diskurskomplexes vom bürgerlichen Wohnen"[76] in ‚Buddenbrooks' in der Forschung bislang eher unterbelichtet, obwohl Simmels ‚Psychologie des Schmucks' Schule gemacht hat und für die soziologisch und kulturwissenschaftlich orientierten Studien zur materiellen Kultur nach wie vor einen Referenzpunkt bildet.[77] Oft und wie schon

---

panoramiques, waren besonders kostspielig." (Montenegro, Riccardo: Enzyklopädie der Wohnkultur. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 1997. Hier: S. 188; Hervorhebung im Original).

72 Simmel, Georg: Psychologie des Schmucks. In: Soziologische Ästhetik. Hrsg. von Klaus Lichtblau. Wiesbaden 2009, S. 137–144. Hier: S. 137f.; Hervorhebung im Original.

73 Siehe abermals Tilley: S. 61ff.

74 Oesterle: S. 555.

75 Ebd.: S. 545.

76 Wichard: S. 268.

77 So schreibt Woodward: „Admittedly, the dynamics of fashion and stylisation have changed substantially since Simmel's time, though his observations are always worth considering [...]. [...] On the one hand to adorn oneself is an entirely selfish, competitive act of trying to ‚enlarge' one's ego by bringing attention and envy from others. At the same time, it is an act which ‚enlarges',

gesagt wird Manns fiktionalen Räumen, wenn man sie nicht ohnehin auf „eigene Erinnerung[en]"[78] des empirischen Autors zurückführt und dadurch ihres fiktionalen Status von vornherein beraubt, primär eine Art Reflektorrolle zugeschrieben und das szenische und performative Eigenleben der Zimmer – ihre identitätsstiftende Innen- und Außenwirkung – nicht eigens konturiert: Entsprechend der Emphase, mit der Becker in ihrer zuvor erwähnten Studie die ‚Motivgeschichte des Interieurs' in Korrespondenz zur „Geschichte der Innerlichkeit"[79] setzt, werden die Buddenbrook'schen „Zimmerflucht[en]"[80] tendenziell als Projektionen des Innenlebens der Charaktere gelesen.[81]

So assoziiert beispielsweise Norbert Wichard die Raumbeschreibungen in ‚Buddenbrooks' ausschließlich mit der psychischen und physischen Degeneration des Thomas Buddenbrook: „Wohnen" figuriere in Manns Roman „im Modus" der „Selbstauflösung", „im Zeichen von Isolation und Zerstörung".[82] Thomas' „Neubau" spiegle, da die „luxuriöse Hülle [...] nicht zum authentischen Ausdrucksort des Bewohners werden kann",[83] nur diese Selbstauflösung der literarischen Figur wider. Abgesehen davon, dass dieser Interpretation eine gewisse

---

or cultivates, social solidarity. It is a ‚gift' to others, even though it works at the other's expense, by elevating the wearer of the adorning object. Viewers also offer back a type of social gift – they observe and give attention to the person who has adorned themselves." (Woodward: S. 171).

78 Wysling/Schmidlin: S. 5. In diesem Geist behaupten Wysling und Schmidlin, Thomas Mann habe erst nach ‚Buddenbrooks' „eine eigentliche Technik der Deskription entwickelt" (ebd.). Eine solche Deutung der ‚familiären Räume' in ‚Buddenbrooks' als autobiographisch fundierte Assemblagen ist unhaltbar.

79 Becker 1990: S. 11. Ganz ähnlich auch in Becker 1998: S. 170.

80 GKFA 1.1: S. 479.

81 Solche Lektüren entsprechen offensichtlich einem reduktiven und noch immer hegemonialen Verständnis der von Mann entworfenen fiktionalen Räume, für das Bartetzkos schon zitierte Formulierung als paradigmatisch gelten darf: „[A]ls Schriftsteller würdigte er [Thomas Mann] die Architektur, indem er sie wie kaum ein zweiter als Spiegel derer erkannte und darstellte, die sie bauen und in ihr leben." (Bartetzko: S. 21). Wie so oft, könnte auch hier ein Mann'scher Selbstkommentar die Trajektorie der Forschung beeinflusst haben. Mann postulierte in einer Notiz aus dem Entstehungskontext der ‚Buddenbrooks', „die ‚historischen Stoffe' mit ihrem Apparat von Milieu- und Costüme-Schilderungen" hätten ‚den Schriftsteller' wenig zu interessieren, weshalb seine „Scenerieen [...] ganz einfach" zu halten seien – „ein Tisch, ein Stuhl, ein Sofa [...], ein Bild, das Jeder kennt, nachdem ein paar Worte gefallen sind [...]." Mann, Thomas: Notizbücher 1–6. Hrsg. von Hans Wysling/Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1991. Hier: S. 75f. „[S]onderbar", „compliciert", „psychologisch reizvoll", kurzum diskussionswürdig seien dann nur die Menschen, die ‚der Schriftsteller' in diese „Scenerieen" „hineinstell[t]" (ebd.: S. 76). Hier wird nun für einmal, in Abgrenzung von dieser Lektüreanweisung, ein Schlaglicht auf die ‚Sonderbarkeit' der „Scenerieen" in ‚Buddenbrooks' geworfen.

82 Wichard: S. 268.

83 Ebd.: S. 269.

kultur- und wohnhistorische Myopie zu attestieren ist, wenn sie das 1864 erbaute Fischergrubenhaus diffus mit der „Architektur- und Jugendstilkritik um 1900"[84] in Verbindung bringt,[85] bleibt in der Reduktion der fiktionalen Interieurs auf eine simplizistische psychologische Spiegelungsfunktion vollkommen unklar, in welcher Weise die Räume denn nun am ‚Verfall' der Buddenbrooks, an der im Roman geleisteten ‚Niedergangsdiagnostik',[86] teilhaben – und wie dieser ganze Komplex mit dem Performanzcharakter des Wohnens verknüpft sein könnte.

Wichards verflachende Lesart ist allerdings symptomatisch, ja topisch. Ihre Wurzeln hat sie nicht nur bei Becker, sondern auch, mit direktem Bezug auf ‚Buddenbrooks', bei Kirsten Belgum, die „the interior in *Buddenbrooks*" als „narrative indicator of the psychological condition of the characters" liest: Ihr zufolge verrät die „narration of the home" im Roman „more about the self-perception of the Buddenbrooks than about their social station".[87] Sie kassiert damit befremdlicherweise das performative Moment des Wohnens, also gerade dessen starken Bezug zur Inszenierung und Festigung einer gewünschten „social station". Die Schilderungen der Innenräume können aus Belgums Perspektive nicht mehr sein als Elemente der „tradition of literary realism":[88] „the houses and interiors do not carry social significance in themselves".[89] Folglich rückt Belgum die familiären ‚Inszenierungsräume' in eine schlichte dichotomische Konstellation, in der „the interior either serves to affirm stability and tradition and symbolize a blissful past or, alternatively, it signifies the decline of the Buddenbrook family and its economic strength."[90] Einen ähnlichen Impetus verfolgt Katja Hachenbergs Untersuchung der „erzählten Räume" in ‚Buddenbrooks', die zwar einige anschlussfähige Beobachtungen zeitigt, jedoch in erster Linie auf die „Genealogie verschiedener Subjektbegriffe und Raumkonzepte"[91] abhebt: Die ‚Kulturpoetik des Interieurs' beziehungsweise die einschlägigen Diskussionsbeiträge werden in einer einzigen Fussnote kurz referiert,[92] spielen also für Hachenbergs Analysen eine höchstens

84 Ebd.
85 Ein genauerer und vor allem genuin zeitgenössischer Konnex, zu Wilhelm Heinrich Riehls Thesen über die Architektur und den ‚Verfall' der bürgerlichen Familie, wird im folgenden Kapitel hergestellt.
86 Siehe Max, Katrin: Niedergangsdiagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in ‚Buddenbrooks'. Frankfurt am Main 2008.
87 Belgum: S. 185.
88 Ebd.: S. 191.
89 Ebd.: S. 206.
90 Ebd.: S. 194.
91 Hachenberg, Katja: Literarische Raumsynästhesien um 1900. Methodische und theoretische Aspekte einer Aisthetik der Subjektivität. Bielefeld 2005. Hier: S. 171f.
92 Siehe ebd.: S. 175, Anm. 165.

periphere Rolle. Auch sie deutet Manns fiktionale Räume nur als „metaphorische Modelle der Konzeptualisierung fiktionaler Subjektivität"[93] und gewinnt ihnen keinerlei diskursanalytischen und wissensgeschichtlichen Erkenntniswert ab.

Wenn nun aber in Manns erstem Roman „das Zimmer" gerade nicht „zum Weltersatz"[94] wird, sondern vielmehr, wie Belgum kurioserweise doch noch konstatiert, ‚die Welt' ins Haus eindringt und es zur „site of bourgeois competition" macht – wenn dem also so ist, dann handelt es sich bei Manns fiktionalen Räumen eben keineswegs um wirklichkeitsferne „mental mirrors"[95] ohne eigenständigen Zeichencharakter. Zu solchen „mirrors" werden die Interieurs vielleicht in der gefilterten Wahrnehmung der auktorialen Erzählinstanz oder im Interpretationsakt der Leserin; innerhalb der räumlichen Semantik des Romans kommt ihnen jedoch eine ganz andere oder jedenfalls eine sehr viel weiter gefasste semiotische Funktion zu. Als Teile dieser Raumsemantik bilden sie ein durch die Romanfiguren durchaus bewusst gestaltetes spatiales Ensemble, das nicht Geistesverfassungen ‚spiegeln', sondern ein „sinnstiftende[s] Selbstbild" inszenieren und untermauern soll. Dieser künstlerisch-performative, identitätsstiftende Aspekt des Wohnens und der Gestaltung des Wohnraums war längst zum Topos geworden, als Mann die Niederschrift der ‚Buddenbrooks' in Angriff nahm (darüber gibt schon nur die aktuelle kunsthistorische Forschung zur Funktion und Geschichte des Interieurs Aufschluss[96]): Im Wohndiskurs seiner Zeit galt, wie gezeigt, die „Herstellung" der „Schönheit" von „Haus und Wohnung" als „künstlerisches,

---

93 Ebd.: S. 178.
94 Becker 1998: S. 172.
95 Belgum: S. 206.
96 So hält etwa Sabine Wieber fest: „[S]pace is dynamic, and identities are formed and contested within it. [...] [T]his theoretical vantage point seriously impacts the discussion of the modern interior. It enables us to reformulate the role played by historical interiors in the process of identity formation as an active one. Rather than ‚reflecting' a particular identity, the late-nineteenth-century interiors [...] participated in the interpellation of the historical subject." (Wieber: S. 10). Aus diesem Gesichtswinkel wären zum Beispiel die Figuren in den Zeichnungen von Mothes' bereits erwähnten Ideal-Interieurs als „embod[iments] [of] the ideals of German citizenship" (Wieber: S. 11) zu lesen (und als Repräsentanten visuell und innenarchitektonisch präskribierter Geschlechterrollen, Generationenbeziehungen etc.). Auch der *state of the art* der kunsthistorischen Forschung betont also die Kollusion von Raum beziehungsweise Interieur und Identitätsbildung (oder Subjektbildung durch „interpellation" im Sinne Louis Althussers), die in diesem Kapitel mit Bezug auf ‚Buddenbrooks' herausgearbeitet wird.

von künstlerischer Freudigkeit begleitetes Schaffen",[97] in dem sich die „Eigenthümlichkeit des Besitzers"[98] auszudrücken habe.

Zwar sind die von den Buddenbrooks bewohnten Räumlichkeiten durchaus, wie das nächste Kapitel mit Blick auf Wilhelm Heinrich Riehls Architekturkritik herausarbeiten wird, in einer Weise in die ‚Niedergangsdiagnostik' des Romans involviert, die den Charakteren verborgen bleibt, aber für die Rezipienten als ‚dramatische Ironie' nachvollziehbar ist. Das ändert jedoch nichts daran, dass die Interieurs auch in der Fiktion eine distinkte, für die Figuren transparente oder von diesen allererst geschaffene Raumsemantik aufweisen, die auf die performative Schaffung sozialer Tatsachen abzielt. Wenn man diesen Aspekt wie Wichard und Belgum ausklammert, nimmt man sozusagen nur die Bedeutung zweiter Ordnung der in ‚Buddenbrooks' vorkommenden Innenräume wahr, eben ihre über die Erzählinstanz vermittelte Funktion als Seelenspiegel, die den Niedergang der Familie indizieren. Nach wie vor ungeklärt bleibt damit, welche Rolle die Interieurs innerhalb des ‚fiktionalisierten Raums' für diesen Verfallsprozess spielen. Dass sie ihn nicht nur ‚spiegeln' oder ‚symbolisieren', scheint in Anbetracht ihres sozialkonstruktivistischen Potenzials unbestreitbar: „[I]n angemessener Weise [...] repräsentieren"[99] und eine adäquate „soziale[] Selbstverortung" erwirken kann im Lübeck der ‚Buddenbrooks' jedenfalls zweifellos nur, wer dem „Glanz und Triumph"[100] seiner Dynastie und seines Handelshauses publikumswirksame (innen-)architektonische Form zu verleihen vermag.

Auf die intradiegetische Funktion der Interieurs für das Absterben der Buddenbrooks kommt in der jüngeren Forschung immerhin Maximilian Bergengruen zu sprechen, der aber letzten Endes in eine ähnliche Kerbe schlägt wie Wichard und Belgum. Auch er geht davon aus, dass in ‚Buddenbrooks' „die ökonomische Dimension der Handlung", die auch die Beschreibungen der repräsentativen Innenräume umfasst, „analog zur psychiatrischen konstruiert"[101] sei: Aus

---

97 Falke 1871: S. 1. Falkes Monographie fand große Verbreitung, auch im fremdsprachigen Ausland (siehe Muthesius: S. 45). Siehe zu Falke als einem der „most innovative and influential of European writers in the field of applied arts" auch Anderson, Eric: From Historic Dress to Modern Interiors. The Design Theory of Jacob von Falke. In: Performance, Fashion and the Modern Interior. Hrsg. von Fiona Fisher u.a. Oxford/New York 2011, S. 17–29. Hier: S. 17.
98 Falke 1871: S. 170.
99 GKFA 1.1: S. 513.
100 Ebd.: S. 469.
101 Bergengruen, Maximilian: Die Ökonomie des Luxus. Zum Verhältnis von Betriebs- und Nervenkapital in Thomas Manns *Buddenbrooks*. In: Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne. Hrsg. von Christine Weder/Maximilian Bergengruen. Göttingen 2011, S. 235–256. Hier: S. 235.

diesem Gesichtswinkel sind die „verzweifelt teu[ren]"[102] Interieurs mit ihren „luxuriösen Details"[103] natürlich wiederum reine Symbolträger, deren Funktion sich darin erschöpft, den ökonomischen und psychischen Niedergang der Familie abzubilden. Wer diese Räumlichkeiten aber dergestalt in Übernahme von Adam Smiths Unterscheidung zwischen produktivem und unproduktivem Kapital als „unproduktiv[]" versteht und ihre Darstellung in der zeitgenössischen Luxuskritik verortet,[104] da zu ihrem Erwerb und ihrer Ausstattung „Betriebskapital verschwendet"[105] worden sei, verkennt, dass sie sehr wohl in einer ganz bestimmten Manier ‚produktiv' sind oder es jedenfalls sein sollen: eben als zu einem repräsentativen architektonischen Gefüge gehörige ‚Inszenierungsräume', die für das in sie investierte „Betriebskapital" idealerweise eine Rendite in Form kulturellen Kapitals abwerfen.

„Eine Gleichsetzung von Luxus und Verschwendung"[106] wäre, wie Michael Jäckel und Franziska Schößler richtig festhalten, nicht haltbar. „Konsum", auch der Konsum von Luxusgütern, ist nicht erst seit Thorstein Veblen, sondern spätestens „seit der frühen Neuzeit" und sicherlich seit der Aufklärung[107] mehr als „ein ökonomischer Begriff": „Konsum" bezeichnet auch eine „neuartige Weise der Güteraneignung"[108] und demarkiert einen „politisch-sozialen" „Phänomenbereich".[109] Als Steigerungsform simplen Konsums wird der Erwerb von Luxusgütern somit zum „Medium gesellschaftlicher [...] Kommunikation"[110]

102 GKFA 1.1: S. 467.

103 Bergengruen: S. 238.

104 Man denke an Sombarts Unterscheidung zwischen „Luxus in quantitativem Sinne", als „‚Vergeudung' von Gütern", und „Luxus in qualitativem Sinne", worunter Sombart den Ankauf „verfeinerte[r]", besonders hochwertiger Güter versteht (Sombart, Werner: Liebe, Luxus und Kapitalismus. Paderborn 2013 [1913]. Hier: S. 72). Die Buddenbrooks frönen beiden Formen des Luxus: Der Bau des eigentlich unnötigen und viel zu großen neuen Hauses ist sicherlich ‚quantitativer' Luxus, nur kann eben auch solcher Luxus spezifische ‚qualitative' Produktivkräfte entfalten.

105 Bergengruen: S. 240.

106 Jäckel, Michael/Schößler, Franziska: Luxus als Distinktion und Kommunikation. Eine Einleitung. In: Luxus. Interdisziplinäre Beiträge zu Formen und Repräsentationen des Konsums. Hrsg. von Michael Jäckel/Franziska Schößler. Trier 2009, S. 3–9. Hier: S. 3.

107 Denis Diderot gehörte zu den Ersten, die im Luxus „nicht nur ein Symptom von sittlichem Verfall" erblickten; für Voltaire war der Konsum von Luxusgütern gar „ein Moment des Fortschritts der Menschheit". Wyrwa, Ulrich: Luxus und Konsum – begriffsgeschichtliche Aspekte. In: Luxus und Konsum. Eine historische Annäherung. Hrsg. von Reinhold Reith/Torsten Meyer. Münster 2003, S. 47–60. Hier: S. 48; S. 50.

108 Schrage: S. 36f.

109 Ebd.: S. 38f.

110 Jäckel/Schößler: S. 4.

– oder zur „‚consumption performance'".[111] Von Interesse ist dabei, mit Jean Baudrillard ausgedrückt, nicht die „valeur d'usage" der Konsumgüter, sondern deren „valeur d'échange symbolique", welche die „objets" erst ‚soziologisch', also als Mittel der „prestation sociale" und der „concurrence", eben als „discriminants de classe"[112] lesbar macht. „The possession of objects", kurzum, „is not just about *having*, but *being*."[113] Das bestätigt die wirtschaftswissenschaftliche Konsumforschung, die in Konsumobjekten ebenfalls „a self-concept-based meaning"[114] sieht.

Berücksichtigt man diesen „[]sozialen"[115] oder performativen Zweck, den die auf Konsum fußende familiäre Wohnkultur auch in ‚Buddenbrooks' erfüllt (oder erfüllen sollte), so zeigt sich, dass es aus ökonomischer und kultursemiotischer Sicht zu kurz gedacht wäre, die aufwendige Möblierung und Dekoration der Interieurs und den finanziell verheerenden Neubau an der Fischergrube als simple Fehlinvestitionen zu verbuchen. Im Gegenteil, solche Ausgaben decken in der Welt der Buddenbrooks, wo die Aufrechterhaltung eines bürgerlichen Habitus nicht zuletzt mittels der Kulturpraktik des Wohnens erreicht wird, sogar ein Grundbedürfnis: Die „repräsentative Lebensführung" ist in diesem Milieu „*geboten*[]", „eine [...] lastende *Verpflichtung* für Angehörige höherer Stände"[116] wie die Familie Buddenbrook. Um dieser Verpflichtung gerecht zu werden, ist ein bestimmtes Maß an „Luxus und Pracht" – so Falkes einflussreiche zeitgenössische Studie über die ‚Kunst im Hause' – durchaus „nothwendig

111 Woodward: S. 153. Das begriff auch Benjamin, der in seinem Fragment ‚Kapitalismus als Religion' die kapitalistische Gesellschaftsform als permanente „Zelebrierung eines Kultes" bezeichnet, die jeden Tag in einen zur kultischen Performance anhaltenden „Festtag" verwandle, weshalb der „Kapitalismus [...] vermutlich der erste Fall eines nicht entsühnenden, sondern verschuldenden Kultus" sei (Benjamin, Walter: Kapitalismus als Religion. In: Benjamin, Fragmente. Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften, Bd. VI. Hrsg. von Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 100–103. Hier: S. 100).

112 Baudrillard, Jean: Pour une critique de l'économie politique du signe. Paris 1972. Hier: S. 9.

113 Woodward; Hervorhebungen im Original: S. 141.

114 Wallendorf, Melanie/Arnould, Eric J.: ‚My Favorite Things'. A Cross-Cultural Inquiry into Object Attachment, Possessiveness, and Social Linkage. In: Journal of Consumer Research 14 (1988), S. 531–547. Hier: S. 532. Übrigens ließen sich Wallendorfs und Arnoulds Untersuchungen zu „favorite objects" (ebd.: S. 542), also zu besonders stark affektiv besetzten, eng an den Identitätsentwurf der Besitzerin geknüpften Gegenständen, problemlos auf ‚Buddenbrooks' anwenden. Tonys „favorite thing[]" in Ausstattungsfragen aller Art beispielsweise ist die leitmotivische „Atlasschleife" (GKFA 1.1: S. 267; S. 491; S. 585; S. 592; S. 628; S. 679), die in ihrer ‚Vornehmheit' zweifellos geeignet ist, einen bestimmten „aspect" von Tonys „self-concept" zum Ausdruck zu bringen (Wallendorf/Arnould: S. 542). Die von Wallendorf und Arnould in den Achtzigerjahren empirisch erhärtete Funktion des ‚Lieblingsobjekts' greift somit schon in ‚Buddenbrooks'.

115 Schrage: S. 39.

116 Ebd.: S. 80; Hervorhebungen nicht im Original.

oder wünschenswerth".[117] ‚Unproduktiv' ist das in die Häuser und ihre Interieurs investierte Kapital nur insofern als mit dem Fortschreiten der erzählten Zeit diese für die „publikumsbezogene Privatheit" aufgewendeten Geldmittel merkwürdigerweise einen immer geringeren *return on investment* in der Form kulturellen Kapitals zeitigen. Die Interieurs bilden die sukzessive Degeneration demnach nicht einfach ab, sondern partizipieren ihrerseits an diesem Prozess, wenn die zu Beginn des Romans noch einschlagende Wohn-Performance augenscheinlich immer weniger reüssiert.

2.3 Zur Historizität des Räumlichen in ‚Buddenbrooks'

In der Forschung ist also eine reduktive Tendenz zu beobachten: die Tendenz, Manns fiktionalen Raumdarstellungen eine Abbildungsfunktion für die Befindlichkeiten der Buddenbrook-Dynastie zuzuschreiben. So blieb man für die eigentliche Dynamik dieser Raumdarstellungen gleich in zweifacher Hinsicht blind. Zum einen wurde bislang die bereits im zeitgenössischen Wohndiskurs reflektierte performative Qualität, die das bürgerliche Interieur auch in ‚Buddenbrooks' aufweist, unterschlagen. Zum anderen aber verkennt die Forschung in der Rekurrenz auf einen statisch-symbolhaften, mithin ahistorischen Raumbegriff, dass sehr wohl bestimmte im Verlauf der von 1835 bis 1877 währenden erzählten Zeit stattgehabte wohnkulturelle, gesellschaftliche und politische Veränderungsprozesse in die Raumschilderungen Eingang finden. Sie verkennt, kurzum, dass diese Raumschilderungen eben nicht nur in Analogie zu den mentalen Zuständen der Buddenbrooks zu setzen sind und den Interieurs vielmehr eine im Einzelfall aufschlussreiche Dynamik und Heterogenität eignet.

Davon zeugt schon der Anfang des Romans. Die Erzählinstanz selbst situiert dort die Landschaftsmotive auf den bemalten Tapeten des „Landschaftszimmer[s]" vergleichsweise präzise „im Geschmack des 18. Jahrhunderts".[118] Diesem kann

---

117 Falke 1871: S. 168.
118 GKFA 1.1: S. 12. Wandbemalungen, durch die „man sich ins Freie versetzt wähnt[]", erlangten ab den „achtziger Jahren" des 18. Jahrhunderts große Verbreitung (Thornton, Peter: Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620–1920. Herford 1985. Hier: S. 141). Augenfällig wird im Landschaftszimmer noch eine weitere „allgemeine Tendenz dieser Zeit", namentlich die „Unterdrückung architektonischer Elemente im Wohnbereich", ihre Eskamotierung durch Ausstattungs- und Dekorationskniffe (ebd.: S. 150). Die „starken und elastischen Tapeten" verbergen nämlich das Mauerwerk nicht einfach, sondern gliedern es durch die Schaffung eines spatialen Überschusses geradezu aus dem „Wohnbereich" aus: Da sie „ein[] leere[r] Raum" von „den Mauern […] []trennt" (GKFA 1.1: S. 12), schaffen sie ein von den „architektonische[n] Elemente[n]" des Hauses losgelöstes Raumgefühl.

man, obwohl sich der Erzähler darüber nun ausschweigt, auch die Position der Möbel im Landschaftszimmer[119] sowie die „weiße[n] Götterbilder" zurechnen, die im Speisesaal „fast plastisch" auf „dem himmelblauen Hintergrund der Tapeten"[120] prangen: „Dem ästhetischen Empfinden des 18. Jahrhunderts entsprach[en]", so Jens Friedhoff, „Fresken oder plastische[r] Schmuck".[121] Diesem „ästhetischen Empfinden", das also nicht nur auf den Wandschmuck des Landschaftszimmers zu beziehen ist, fühlt sich der alte Buddenbrook noch verpflichtet, wenn er bedauert, „daß ich mich seinerzeit nicht resolvieren konnte, [den Garten] ein bißchen menschlich herrichten zu lassen [...] – es ist eine Schande, dieser Urwald! Welch nett Besitztum, wenn das Gras gepflegt, die Bäume hübsch kegel- und würfelförmig beschnitten wären..."[122] Dagegen aber empört sich sogleich das wohngeschichtlich jüngere „ästhetische[] Empfinden" des Sohns, der kontert, dass er sich „gern im Gestrüpp" ergehe, und der überhaupt für das in der „freie[n] Natur" aufkommende Gefühl, „als gehörte [...] [er] der Natur"[123] schwärmt. Ist also das Mengstraßenhaus augenscheinlich ganz „im Geschmack des 18. Jahrhunderts" gehalten, entspricht der Buddenbrook'sche Garten „hinter dem Burgthore"[124] zum Leidwesen des Patriarchen ‚schon' einem erst im ausgehenden 18. Jahrhundert emergenten „romantische[n] Naturgefühl, das der Auffassung einer vom Menschen ‚inszenierten' Natur völlig entgegenstand."[125]

Eine ähnliche, aber mit umgekehrten Vorzeichen versehene Diskontinuität zwischen Haus und Garten ergibt sich nach dem Bau des Fischergrubenhauses

119 So steht „[d]er runde Tisch mit den dünnen, geraden und leicht mit Gold ornamentierten Beinen" ausdrücklich „nicht vor dem Sofa, sondern an der entgegengesetzten Wand", und auch die „steifen Armstühle[]" sind „regelmäßig an den Wänden verteilt[]" (ebd.: S. 12f.). Diese Ausgestaltung des Wohnbereichs deckt sich exakt mit dem „Geschmack des 18. Jahrhunderts", der für die Möbel eine Platzierung „an der Wand" vorsah (Thornton: S. 147). Interieurs, die ab den „sechziger und siebziger Jahren" des 18. Jahrhunderts von dieser Gepflogenheit abrückten (so zum Beispiel „Osterley Park [...], ein bedeutendes Haus an der Londoner Peripherie"), galten als Beispiele einer radikalen „neue[n] Mode" – einer „Mode", der sich das Mengstraßenhaus offenbar noch 1835 verschließt (ebd.). Die Innenarchitektur dieses Familiensitzes unterstreicht also die starke Traditionsbindung der Familie Buddenbrook auch mit enorm subtilen Signalen, die nur noch wahrnehmbar sind, wenn wohngeschichtliche Hintergründe zur Analyse beigezogen werden.

120 GKFA 1.1: S. 23.

121 Friedhoff, Jens: ‚Magnificence' und ‚Utilité'. Bauen und Wohnen 1600–1800. In: Geschichte des Wohnens, Bd. 2. 500–1800. Hausen Wohnen Residieren. Hrsg. von Ulf Dirlmeier. Stuttgart 1998, S. 503–788. Hier: S. 569. Siehe hierzu auch Montenegro: S. 189.

122 GKFA 1.1: S. 34.

123 Ebd.

124 Ebd.

125 Friedhoff: S. 737.

anno 1864. Nun ist es der Garten, der unzeitgemäß wirkt: Mit seinen „reinlich abgezirkelte[n] Beete[n]", seinem „Springbrunnen", seiner „von zwei niedrigen Obelisken flankierte[n] Freitreppe"[126] und den markanten Abgrenzungen von den benachbarten Grundstücken stellt er eine Verwirklichung jenes wohn- und hortikulturellen Paradigmas dar, auf das der alte Buddenbrook schon 1835 nostalgisch zurückblickte – eben des zwecks „Begrenzung gegenüber dem Äußeren"[127] mit Eingriffen in die Natur angelegten Idealgartens des 18. Jahrhunderts. Das zum Garten gehörige Haus an der Fischergrube dagegen ist ganz der Repräsentations- und Wohnkultur des 19. Jahrhunderts verpflichtet.[128] Dabei geht es, wie der Text klarstellt, zuvörderst um die Materialisation eines bestimmten zeittypischen Lebensgefühls: Der überforderte Leistungsethiker Thomas Buddenbrook erhofft sich vom „Umzug" die „Ausscheidung alles Alten und Überflüssigen", „ein Gefühl von Sauberkeit, Neuheit, Erfrischung, Unberührtheit, Stärkung..."[129]

Der emotionale Schutzanspruch, der hier nun an die Kulturpraktik des Wohnens gestellt wird, kongruiert mit dem im 19. Jahrhundert angesichts vielfältiger Modernisierungs- und Beschleunigungsschübe aufkommenden Wunsch, den sich dynamisierenden Alltag zu intimisieren.[130] Ihm sollen „Elemente der Stabilität und Ruhe" verliehen werden, gerade durch die „Schaffung und Propagierung des intimen Privatraums Familie", der als „feste[r] Haltepunkt im allgemeinen sozialen und ökonomischen Wandel"[131] dienen sollte (dass und weshalb das Fischergrubenhaus diesen Anspruch nicht befriedigt, wird im folgenden Kapitel noch aus einer anderen Perspektive zu diskutieren sein). Dementspre-

126 GKFA 1.1: S. 470.

127 Hennebo, Dieter/Hoffmann, Alfred: Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. 2. Der architektonische Garten. Hamburg 1965. Hier: S. 320.

128 Und zwar schon seiner Genese nach. Wie Muthesius festhält, zeichneten im 19. Jahrhundert primär die Architekten, und nicht etwa die Bauherren, für die Gestaltung der Wohnbauten und auch der Interieurs verantwortlich: „[W]here an identifiable style was applied to an interior, it was most likely an architect [...] who supplied the design." (Muthesius: S. 39). Auch in ‚Buddenbrooks' ist es ein gewisser „Baumeister Voigt" (GKFA 1.1: S. 202), der „es machen [soll]" und von dessen „Geschmack" der Erfolg des Unterfangens offenbar abhängt (ebd.: S. 463): „sein[] saubere[r] Riß" wird „im Familienkreise [...] entroll[t]" und bestaunt (ebd.: S. 466).

129 Ebd.: S. 462.

130 Siehe hierzu Nave-Herz, Rosemarie: Die Entstehung und Verbreitung des bürgerlichen Familienideals in Deutschland. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 17 (2004), S. 71–82. Hier: S. 75.

131 Reulecke, Jürgen: Die Mobilisierung der ‚Kräfte und Kapitale': der Wandel der Lebensverhältnisse im Gefolge von Industrialisierung und Verstädterung. In: Geschichte des Wohnens, Bd. 3. 1800–1918. Das bürgerliche Zeitalter. Hrsg. von Jürgen Reulecke. Stuttgart 1997, S. 15–144. Hier: S. 22. Auch Becker 1998: S. 170 bringt die „Aufwertung" des Interieurs im 19. Jahrhundert mit dem durch „Verstädterung und Industrialisierung" geschaffenen Bedürfnis nach „Gegenwelt[en]" in Verbindung, ebenso wie Asendorf: S. 87 und andere.

chend hat das Wohnhaus des 19. Jahrhunderts ‚stärkende' „contemplation"[132] zu ermöglichen, „*vita contemplativa* and [...] *vita activa*"[133] zu vermählen und „für den mit der Industrialisierung verloren gegangenen Naturzusammenhang" zu „entschädig[en]".[134] Auch das ist gemeint, wenn die Erzählinstanz die Naturszenen des Landschaftszimmers unter Aufbietung eines wiederum dem „Geschmack des 18. Jahrhunderts" zugehörigen Begriffs als „Idylle"[135] bezeichnet: ‚Idyllisch' sind diese Szenen schließlich deshalb, weil sie in ihrer zeitentrückten „liminality"[136] das Wunschbild eines perfekt ‚stabilisierten' oder gar statischen Daseins vergegenwärtigen[137] und das Interieur zum „Fixpunkt inmitten der Geld- und Warenzirkulation"[138] machen.

„Stärkung" durch Stabilität strebt auch Thomas Buddenbrook an. So wird klar, weshalb er im neuen Haus noch der strengen gartenbaulichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts anhängt. Verbissen bestrebt, „das Glück auf die Kniee zu zwingen",[139] steht ihm der Sinn nicht nach „romantische[m] Naturgefühl" und schwärmerischer Introspektion. Vielmehr gestattet erst der akribisch gepflegte Garten als „gegenüber dem Äußeren" abgegrenzter Raum jene „Zurückgezogenheit",[140] die „Gefühl[e]" von „Erfrischung, Unberührtheit, Stärkung" aufkommen lässt. Thomas' Faible für den gepflegten Garten ist also eine jener „Fluchtbewegungen", die Becker im 19. Jahrhundert als Reaktionen auf „Kapitalismus und Verstädterung" und „wachsende[] Orientierungslosigkeit und Entfremdung"[141] ausmacht. In der „künstlichen Ordnung"[142] des *hortus conclusus* ist aber auch die „künstliche[] Ordnung" reproduziert, die sich Thomas Buddenbrook tagtäglich aufzwingen muss. Schon deshalb kann die „Fluchtbewegung[]" nicht recht gelingen, zumal obendrein „leider" der „Syrup-Geruch" der „nahen

132 Muthesius: S. 159.
133 Ebd.: S. 161; Hervorhebungen im Original.
134 Asendorf: S. 90.
135 GKFA 1.1: S. 12.
136 Muthesius: S. 159.
137 Solche räumlich geschützte Stasis ist natürlich auch ein Topos der *literarischen* Idylle: Die Darstellung des durch homogene und deutlich abgesteckte, gleichsam hermetische Räume erzeugten „Glück[s] im Winkel" ist charakteristisch für die Gattung, von ihren antiken Wurzeln bis zu ihrer Renaissance in der deutschsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts (Mix, York-Gothart: Idylle. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart 2009, S. 393–402. Hier: S. 394).
138 Asendorf: S. 98.
139 GKFA 1.1: S. 280.
140 Friedhoff: S. 738
141 Becker 1990: S. 16.
142 Friedhoff: S. 764.

Zuckerbrennerei",[143] ein Index moderner industrieller Produktionsverhältnisse, den Garten durchwabert. Überdies kommt Thomas Buddenbrook „[h]ier",[144] in diesem also nur unzureichend geschützten Bezirk, in Berührung mit Arthur Schopenhauers Gedankenwelt,[145] deren Epiphanien er *außerhalb* der heimischen

---

143 GKFA 1.1: S. 720.

144 Ebd. Thomas Buddenbrook liest seinen Schopenhauer wohl nicht zufällig in einem „Pavillon" (ebd.), einer Art Gartenlaube, und damit in einem Gebäudetypus, der im 19. Jahrhundert große Beliebtheit genoss und auch durch den Erfolg der so benannten Zeitschrift paradigmatisch für ein biedermeierlich-reklusives Lebensprinzip zu stehen kam – für „das Flüchten von dem Weiten in das Enge und Begrenzte", wie es Adalbert Stifter in seinem programmatischen Aufsatz „Gartenlaube" beschreibt (Stifter, Adalbert: Gartenlaube. In: Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe. München 1954, S. 543–548. Hier: S. 544). Haag betrachtet die ubiquitäre Gartenlaube als „eine der deutlichsten Manifestationen jener Auflösungs- und Differenzierungsprozesse [...], die dem 19. Jahrhundert im Bildfeld des Hauses anschaulich werden", denn: „es wird die Laube gewissermaßen im Umkreis von Häusern hervorgebracht, die eine Desintegration bestehender räumlicher und damit sozialer und ästhetischer Ordnungen" vorführen (Haag 2012a: S. 174f.). Der Pavillon beziehungsweise die Gartenlaube soll als Antidot gegen den „vielfach monierten ‚Zerfall[]' des Hauses in der Moderne" fungieren, von dem im nächsten Kapitel eingehend die Rede sein wird (ebd.: S. 175), und so erscheint sie allein schon durch ihre Präsenz als *Symptom* dieses Zerfalls. Die „Einfachheit", „Einheit" und „Homogenität" der Laube machen sie zu einem prekären Schutzraum, der, wie Thomas Buddenbrooks Beispiel zeigt, einen immer nur temporären Rückzug vor den Zumutungen der Moderne gewährt (ebd.: S. 176); die Gartenlaube ist auch bei Thomas Mann nur ein „Locus amoenus auf Zeit." (ebd.). Thomas Buddenbrooks fieberhafte Schopenhauer-Lektüre im „Pavillon" wirkt somit gerade auch angesichts des ökonomischen Verfalls der Buddenbrooks wie eine Persiflage auf die Trost- und Selbstvergewisserungsfunktion, die Stifter der Gartenlaube zuschreibt: „Der Hausvater sucht die Laube, und ruht in ihr von den Mühen, und ist behaglich, oder überdenkt die Habe, und freut sich der Vermehrung." (Stifter: S. 546f.).

145 Die fieberhafte Lektüreszene auf „der kleinen Terrasse" im „von Weinlaub gänzlich eingehüllten Pavillon" (GKFA 1.1: S. 720) kann als Karikatur des Titelbilds von ‚Spemanns Schatzkästlein des guten Rats' (1892) gedeutet werden. Auf dem Cover dieses damals bekannten Ratgebers sitzt eine ‚altdeutsch' stilisierte Kleinfamilie unter einem ebenfalls laubbewachsenen Torbogen an einem Tisch. Dieser soll augenscheinlich in einem gegen den Betrachter offenen Interieur situiert sein, wobei der *locus amoenus* durchaus auch als eine Art Terrasse gelesen werden könnte. Der Vater blättert in einem Buch, unter dem man sich wohl das ‚Schatzkästlein' selbst vorzustellen hat; die Mutter lehnt sich an seine Schulter und blickt ebenfalls in das Buch, während auf der Treppe das Kind mit einer Puppe und die Hauskatze mit einem Ball spielt. In ‚Buddenbrooks' wird dieses trauliche Setting invertiert: Der *pater familias* liest allein und verliert sich vollkommen in einem Ratgeber oder ‚Schatzkästlein' ganz anderer Art, aus dem der „Leidende[]" (GKFA 1.1: S. 721) nur für kurze Zeit Trost schöpfen kann. Die seinerzeit große Popularität des ‚Schatzkästleins' – Theodor Fontane plante eine Buchbesprechung, die er allerdings nicht realisiert zu haben scheint – legt nahe, dass Mann diese Titelillustration bekannt gewesen sein könnte (siehe zum Fontane-Konnex von Kehler, Richard: Neunundachtzig bisher ungedruckte Briefe und Handschriften von Theodor Fontane. Berlin 1936. Hier: S. 79). Dafür spricht auch die Auflistung der „Predigt- und Erbauungsbücher", aus denen die frömmelnde Konsulin „oft" vorzulesen

Raumordnung nicht zu operationalisieren vermag: In der chaotischen Außenwelt muss „er Alles auf[geben] und [...] Alles Gott anheim[stellen]."[146]

‚Buddenbrooks' scheint alles in allem ein sehr differenziertes und bis dato kaum gewürdigtes Bewusstsein für die Wandelbarkeit von Wohn- und Repräsentationskulturen eingeschrieben zu sein. Es liegt daher nahe, die Interieurschilderungen des Romans nicht losgelöst von diesen Wandlungsprozessen zu lesen. Gerade diese Kontexte sind es, die erhellen, was es zum Beispiel in Bezug auf Wohnkultur und Gartenbau mit dem „Geschmack des 18. Jahrhunderts" im Unterschied zu demjenigen des 19. auf sich hat. Wenn die Forschung nichtsdestotrotz die Interieurs in ‚Buddenbrooks' bis dato überwiegend als Indikatoren mentaler Zustände und fortschreitender Dekadenz ausgelegt[147] und es darob versäumt

pflegt: Es soll sich um „*Schatzkästchen*, Psalter, Weihestunden, Morgenklänge und Pilgerstäbe" handeln (GKFA 1.1: S. 304; Hervorhebung nicht im Original).

146 GKFA 1.1: S. 728. Deutlich drastischer scheitert die Pazifizierung durch das Interieur in ‚Der Bajazzo': Nach dem Tod ihres Gatten „saß" die Mutter des Bajazzo „zart und still auf dem Sofa an dem runden Tische im Wohnzimmer, und ihre Augen waren meist geschlossen. Wenn meine Schwestern und ich uns um sie bemühten, so nickte sie vielleicht und lächelte, worauf sie fortfuhr, zu schweigen und regungslos, die Hände im Schoße gefaltet, mit einem großen, fremden und traurigen Blick eine Götterfigur der Tapete zu betrachten." (Mann, Thomas: Der Bajazzo. In: Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 120–159. Hier: S. 131f.). Der Wandschmuck führt hier nicht in die *vita contemplativa*, sondern in die Katatonie. Nochmalige Erwähnung finden die aus ‚Buddenbrooks' und ‚Der Bajazzo' bekannten „weiße[n] Götterbilder" auf der Tapete (GKFA 1.1: S. 23) in ‚Lotte in Weimar', und dort in einem bemerkenswerten Zusammenhang: „Götterfiguren" zieren auch die „Tapete" der „Gute[n] Stub" in Lottes Wetzlarer Vaterhaus, also die Wände eines Zimmers, das sich Lottes „Meinung nach" hervorragend „eigne[n]" würde, um ein „Museum" der Wertherzeit zu beherbergen (Mann, Thomas: Lotte in Weimar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 9.1. Hrsg. von Werner Frizen. Frankfurt am Main 2003. Hier: S. 147. Tatsächlich besteht seit 1863 im ‚Lottehaus' ein der Erinnerung an den Sommer 1772 gewidmetes Museum). Noch in diesem späten Roman eignet solchen dekorativen Elementen offenbar eine zweideutige Semantik. Sie befördern nicht einfach gutbürgerliche Gemütlichkeit in einer ‚guten Stube'. Im Gegenteil: Sie weisen das Konnotat der Paralyse und der Mortifikation auf, an denen die von ihrer Jugendliebe zu Goethe schwer gezeichnete Lotte ja laboriert. Mit anderen Worten: Der Übergang zwischen Gemütlichkeit und arretierender Musealisierung scheint hier mit Blick auf die „Götterfiguren" ebenso fließend zu sein wie schon im ‚Bajazzo' und in ‚Buddenbrooks' derjenige zwischen Kontemplation und Katatonie oder zwischen *vita contemplativa* und ‚Nervosität'. Obwohl Thomas Mann von Claudia Becker nicht mit dem „Thema des bedrohten Interieurs als Bild für den gescheiterten Rückzug in die Innenwelt" assoziiert wird, hat er dieses „Thema" augenscheinlich in paradigmatischer Weise durchgearbeitet (Becker 1998: S. 178).

147 Eine Tendenz, zu der die materielle Aufmachung des Romans über die Jahre beigetragen haben mag: Als Covermotive wurden und werden für ‚Buddenbrooks' oft Sujets verwendet, die primär einen „Eindruck luxuriöser Dekadenz vermittel[n]" und dadurch nahelegen, auch die Schauplätze und generell die Bildsprache des Romans einseitig als direkte Widerspiegelungen

hat, sie zugleich als Versatzstücke einer in sozial- und mentalitätsgeschichtliche Zusammenhänge eingebundenen „Praxis des Wohnens"[148] zu deuten, so blieb dadurch der Blick auf eine im Folgenden eingehend zu diskutierende Facette von Thomas Manns Ausgestaltung des Verfallsmotivs versperrt: Der vermeintlich längst „hinlänglich bekannt[e]" und dabei dennoch immer wieder neue Fragen aufwerfende „Verfallsprozess der norddeutschen Kaufmannsfamilie"[149] konstituiert sich offenbar *auch* in den feinen Veränderungen, welche die „Praxis des Wohnens" im Zuge der mehr als vier Dekaden währenden erzählten Zeit durchläuft. Wie eng dabei dieser ‚Verfall einer Familie' an einen bestimmten Wohndiskurs des 19. Jahrhunderts angelehnt ist, soll das nächste Kapitel nachweisen. Zuvor ist zu erhellen, wie räumlich fundierte Selbstvergewisserung in ‚Buddenbrooks' zum immer schwierigeren und zuletzt unmöglichen Unterfangen wird.

2.4 Die Semiotik des bürgerlichen Interieurs und der ‚Verfall' der Familie Buddenbrook

Giacomo Meyerbeer, Hans Thoma und die ‚englischen Buntdrucke'

‚Familiäre Räume' bilden, wie oben skizziert, spätestens ab „dem 19. Jahrhundert eine befestigte Sphäre des Zusammenlebens",[150] die als „System *distinktiver Zeichen*"[151] performativ „stabilisiert und abgesichert" sein will: „Von Zusammenleben kann nur dann die Rede sein, wenn der Rahmen wiederkehrend aktualisiert wird [...]."[152] Die Verfallsgeschichte der Buddenbrooks ließe sich also immer auch als Geschichte des Scheiterns eines solchen „Zusammenleben[s]" erzählen, als Narrativ über das Versagen der Habitusfunktion des Wohnens. Dessen identitäts- und reputationsstiftende „verbindende Alltagspraxis"[153] ist im Roman ganz konkret gefährdet durch den Verkauf des Mengstraßenhauses. Erst eine Perspektive, welche die Raumdarstellungen in ‚Buddenbrooks' als Teil einer intrikaten

des Niedergangs zu lesen (Dittmann, Britta: Buddenbrooks heute. Vom Titelbild zum Comic – die Verbildlichung eines Romans. In: Die Welt der Buddenbrooks. Hrsg. von Hans Wisskirchen. Frankfurt am Main 2008, S. 187–206. Hier: S. 191f.).

148 Schinkel: S. 16.

149 Blödorn, Andreas: ‚Vergessen... ist das denn ein Trost?!' Verfall und Erinnerung in den *Buddenbrooks*. In: Thomas Mann (1875–1955). Hrsg. von Walter Delabar/Bodo Plachta. Berlin 2005, S. 11–28. Hier: S. 12.

150 Schinkel: S. 22.

151 Bourdieu: S. 278; Hervorhebung im Original.

152 Schinkel: S. 22.

153 Ebd.: S. 23.

kulturellen Praxis deutet, kann die fast schon existenzielle Qualität der „Sentiments" erfassen, die der Verlust des Elternhauses bei Tony auslöst: „‚Unser Haus!' murmelte sie... [...] [‚]Das Landschaftszimmer! Der Eßsaal! Fremde Leute...!'"[154]

Eine solche Perspektive lässt auch erkennen, dass der Bau des Fischergrubenhauses tatsächlich „etwas gründlich Anderes" ist als nur ein weiterer Auswuchs von Thomas' stadtbekannter „‚Eitelkeit'":[155] Schließlich bezweckt er mit der Errichtung des neuen Hauses eine bitter nötige Revitalisierung der Buddenbrook'schen Wohn-Performance. Sie misslingt jedoch, weil Thomas zwar die simulakrische Qualität der eigenen Wohnkultur durchschaut, aber nicht vermeiden kann, dass auch im Neubau sogar die Inneneinrichtung zum Simulakrum wird: „Thomas Buddenbrooks Dasein war kein anderes mehr, als das eines Schauspielers", dessen Haus auch wirklich wie eine „Bühne"[156] wirkt – ausgestattet mit Requisiten wie den „falsche[n]", mit „rotgoldenem Glanzpapier" geschmückten „Kohlen" im „Kamin" des „Saal[s]".[157] Unter diesen Umständen, da „[d]ie Dinge nicht mehr das sind, was sie scheinen",[158] können selbst die „frisch umgegrabenen, abgezirkelten Beete und Rasenplätze" im Garten nicht erbaulich wirken; die Kluft zwischen „diese[r] ganze[n] zierliche[n] und ungestörte[n] Symmetrie" und Thomas' aufgewühltem psychischem Zustand „verletzte und reizte ihn."[159]

Dass die Inszenierung eines „‚gewohnten' Zusammenlebens" in ‚Buddenbrooks' zusehends ihr identitätsstiftendes Potenzial einbüßt, wird besonders deutlich, wenn man den Fokus auf einen bestimmten Aspekt der Raumausstattung legt: den Wandschmuck. Am Wandschmuck zeigt sich exemplarisch, dass und wie die zu Beginn der erzählten Zeit im Mengstraßenhaus noch gewährleistete „symbolisch[e]" und „materiell[e]" „[S]tabili[tät]"[160] des „Zusammenleben[s]" im Fischergrubenhaus erodiert. Dabei ist zunächst die raumsemantische Signifikanz der Wände hervorzuheben. In der Wohnkultur des 19. Jahrhunderts sind „die Wände [...] nicht um ihrer selbst willen da",[161] sie „verlang[en]" vielmehr „ihr eigenes Recht."[162] In Falkes repräsentativen Reflexionen über das Wohnen

154 GKFA 1.1: S. 642f.
155 Ebd.: S. 460.
156 Ebd.: S. 677.
157 Ebd.: S. 518. Siehe hierzu auch Mann, Thomas: Tristan. In: Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 319–371. Hier: S. 333.
158 Asendorf: S. 90.
159 GKFA 1.1.: S. 519.
160 Schinkel: S. 22.
161 Falke 1871: S. 216.
162 Ebd.: S. 226.

als künstlerische Praktik tritt die architektonische Funktion beziehungsweise die „physische Schutzfunktion“ der Wand zurück hinter ihre ästhetische Funktion: In ihrer „Leerheit“ „*bedarf*“ sie förmlich „des Schmuckes.“[163] Die Wände sind dabei „nicht beliebige und bequeme Plätze für künstlerische Entfaltung“, sondern „müssen Rücksichten beobachten“,[164] wenn sie zu einer ‚stilvollen‘, für Falke also ‚harmonischen‘ und ‚einheitlichen‘ Wohnatmosphäre beitragen sollen. Wenn Falke demnach die Wand als denjenigen „Bestandtheil des Zimmers“ begreift, „welcher die bedeutungsvollste Decoration zu verlangen scheint“,[165] dann muss die Präzision aufhorchen lassen, mit der die auktoriale Erzählinstanz die geschmückten Wände eines besonderen Zimmers im Fischergrubenhaus beschreibt.

Mit Bezug auf die Landschaftsmotive und Götterbilder des Mengstraßenhauses konnte diese Erzählinstanz noch ohne erkennbare Ironie vom „Geschmack des 18. Jahrhunderts“ sprechen. Die spatiale Semantik des „Elternhaus[es]“[166] war offenbar intelligibel, wenn auch ein wenig altmodisch, und somit „abgesichert“.[167] Im Fischergrubenhaus aber wird das unter anderem durch den Wandschmuck geschaffene „familienspezifisch gestaltete[] Arrangement[]“[168] brüchig; das für die Wohnkultur des 19. Jahrhunderts zentrale Ideal der „ästhetische[n] Harmonie“[169] ist bei genauem Hinsehen nicht erfüllt. Die anzustrebende „Uebereinstimmung“ der „Einrichtung [...] mit dem Wesen der Bewohner“[170] liegt nicht vor. Oder, in Anlehnung an Falke formuliert: Die Wände werden in ihrer ästhetischen Eigengesetzlichkeit den „Rücksichten“ nicht gerecht, die zur Wahrung raumsemantischer Harmonie „beobachte[t]“ werden sollten.

---

163 Ebd.; Hervorhebung nicht im Original.
164 Ebd.: S. 216.
165 Ebd.: S. 220. Auch Schmarsow unterstreicht die Funktion der Wand gleichsam als Grundkonstituente aller Architektur oder eben „Raumgestaltung“: „Immer ist die Raumumschließung dieses Subjektes die erste Hauptangelegenheit, d. h. die Einfriedigung oder Umwandung nach den Seiten zu, nicht die Bedachung nach oben oder gar die Bezeichnung und Ausbildung des Höhenlotes [...].“ Schmarsow: S. 16.
166 GKFA 1.1: S. 642.
167 Schinkel: S. 22.
168 Ebd.: S. 20.
169 Falke 1871: S. 170. Und zwar „kann“ laut Falke „vernünftiger Weise“ die „Forderung einer im Aeußeren und Inneren durchgeführten künstlerischen Harmonie“ des Hauses dann gestellt werden, wenn ein „Haus auch die ausschließliche Wohnung und das ausschließliche Eigenthum einer und derselben Familie bildet“ (ebd.: S. 172). Das Fischergrubenhaus ist also gerade auch mit Blick auf die im zeitgenössischen Wohndiskurs etablierten Kriterien am Maßstab der „ästhetische[n] Harmonie“ zu messen.
170 Fischbach, Friedrich: Die künstlerische Ausstattung der bürgerlichen Wohnung. Basel 1883. Hier: S. 16.

Was man nämlich über die dekorativen „dingliche[n] Materialitäten" im neuen Haus erfährt, lässt keineswegs den Eindruck aufkommen, dass dieses einen ‚harmonischen', „befestigte[n]", „symbolisch stabilisiert[en] und abgesichert[en]" Rahmen für das „‚gewohnte[] Zusammenleben[]"[171] bietet. Die einzige Passage, in welcher der Wandschmuck des Fischergrubenhauses näher beschrieben wird, zeugt stattdessen von einer Destabilisierung dieses Rahmens oder von ‚ästhetischer Disharmonie'. Dabei ist dieser noch kaum diskutierte[172] Passus nicht einmal einem Repräsentationsraum gewidmet, sondern Ida Jungmanns „Dienstbotengelass":[173]

> Es war eine außerordentlich geräumige Stube, deren Fenster mit faltigen, großgeblümten Vorhängen verhüllt waren. Die Wände waren ein wenig kahl. Abgesehen von einem sehr großen schwarzgerahmten Stich, der über Fräulein Jungmanns Bett hing und Giacomo Meyerbeer, umgeben von den Gestalten seiner Opern, darstellte, gab es nur noch eine Anzahl von englischen Buntdrucken, die Kinder mit gelbem Haar und roten Babykleidern darstellten und mit Stecknadeln an der hellen Tapete befestigt waren.[174]

Während die „Materialitäten" an den Wänden des Landschaftszimmers und des Speisesaals geeignet waren, ein kohäsives Wunschbild der Familie zu transportieren und auch die selbstvergewissernde Aktualisierung dieses Wunschbilds erlaubten, scheint nun die Ausstattung von Ida Jungmanns „Stube" die symbolische Ordnung des Fischergrubenhauses weniger zu affirmieren denn zu bedrohen.[175]

Giacomo Meyerbeer zunächst, der Komponist jüdischer Abstammung, dessen „Stich"[176] später auch in Adrian Leverkühns Münchner Zimmer hängt „und in die Jugend Heinrich und Thomas Manns zurückzuführen scheint",[177]

---

171 Schinkel: S. 22.
172 Eine Ausnahme ist Elsaghe 2010: S. 273.
173 Ebd.
174 GKFA 1.1: S. 505.
175 Wobei Falke wohl schon das Landschaftszimmer als problembehaftetes Interieur empfunden hätte: „So sehen wir nicht selten, daß man das Zimmer durch die Decoration als etwas ganz anderes erscheinen lassen will, als das, was es ist. Aber eben dies verstößt wider die Wahrheit, wider die Einheit mit sich selbst. Wir wollen und sollen den geschlossenen Raum als solchen verschönern, aber ihn nicht in etwas anderes, nicht in die freie Natur […] verwandeln: das wäre Illusion, das wäre Täuschung […]." Falke 1871: S. 183.
176 Dort jedoch „in Nußholz gerahmt[]" (Mann, Thomas: Doktor Faustus. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1. Hrsg. von Ruprecht Wimmer. Frankfurt am Main 2007. Hier: S. 285).
177 Elsaghe 2010: S. 273. Siehe zur autobiographischen Grundierung dieses Details GKFA 1.2: S. 351. Eine Bleistiftskizze Heinrich Manns, auf der auch das mit ‚Giacomo Meyerbeer' betitelte Bild festgehalten ist, findet sich in Bielfeldt, Nathalie: Thomas Mann, Buddenbrooks und das

wird hier prima facie durch die unmittelbare Nachbarschaft der ‚*englischen* Buntdrucke' in stereotyper Weise als „‚undeutsch[]'"[178] markiert.[179] Seine eigentliche Sprengkraft erlangt das Meyerbeer-Bild allerdings erst, wenn man es als Element der räumlichen Ordnung nicht nur der „Stube", in der es sich befindet, sondern des ganzen Fischergrubenhauses begreift, denn diese Ordnung wird durch das Motiv des „Stich[s]" erschüttert. Derjenige Raum, in dem die durch Meyerbeer repräsentierte Kunstform recht eigentlich ihren Platz hat, trägt „den Charakter eines Musikzimmers."[180] In diesem Raum, dem „Salon"[181] des Fischergrubenhauses, frönt Gerda mit Vorliebe der „neuen Musik", deren „leidenschaftliche Verehrerin"[182] sie ist, und das heißt: der Musik Richard Wagners. Der ‚deutsche' Tonsetzer Richard Wagner nimmt damit eine ziemlich prominente, eine sozusagen räumlich manifeste Position im familiären Habitus der Buddenbrooks ein. Zugleich jedoch ist, unter ein und demselben Dach, auf dem einzigen Wandschmuck des Fischergrubenhauses, für den die Erzählinstanz etwas wie eine Ekphrasis darbietet, ausgerechnet Giacomo Meyerbeer abgebildet – ein Kompo-

---

Theater. In: Buddenbrooks. Neue Blicke in ein altes Buch. Hrsg. von Manfred Eickhölter/Hans Wisskirchen. Lübeck 2000, S. 110–119. Hier: S. 112).

178 Elsaghe 2010: S. 273. Elsaghe verweist auf Manns Aufsatz ‚Zur jüdischen Frage', in dem Meyerbeer, wahrscheinlich unter dem Einfluss Nietzsches, zu „Europas schlechte[m] jüdische[n] Wesen" gezählt wird (Mann, Thomas: Zur jüdischen Frage. In: Mann, Essays II. 1914–1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2002, S. 427–438. Hier: S. 432). Bei Nietzsche heißt es: „Was dagegen sich jetzt mit besonderem Dünkel ‚deutsche Kultur' nennt, ist ein kosmopolitisches Aggregat, das sich zum deutschen Geiste verhält, wie der Journalist zu Schiller, wie Meyerbeer zu Beethoven […]." Nietzsche, Friedrich: Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Vortrag II. In: Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen. Kritische Studienausgabe I. Hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München [10]2015, S. 672–692. Hier: S. 690.

179 Für diese These spricht Manns in ‚Zur jüdischen Frage' artikulierte Abneigung gegen Meyerbeer ebenso wie eine von Tony vorgebrachte Prophezeiung, die deutlich an Nietzsches Bildungspolemik gemahnt: „‚Gerda, Tom, er [Hanno] wird ein Mozart, ein Meyerbeer, ein…'" (GKFA 1.1: S. 558). Hier ist man natürlich eingeladen, auf Tonys Kosten schmunzelnd in Nietzsches kulturpessimistische Diagnose einzustimmen: in die Diagnose eben, wonach sich unreflektierte bildungshuberische „Gelehrsamkeit mit der Barbarei des Geschmacks" (Nietzsche [KSA I]: S. 685) vermählt habe; so sei der Durchbruch eines ‚undeutschen' Künstlers wie Meyerbeer, bis hin zu dessen in Nietzsches Augen absurder Nennung in einem Atemzug mit „Beethoven" (oder in diesem Fall Mozart), überhaupt erst möglich geworden. Die Abwertung und Alterisierung Meyerbeers wird in ‚Buddenbrooks' aber nicht einfach nur über diese Achse impliziter Anspielungen auf Nietzsches Bildungskritik bewerkstelligt, und gerade das Verhältnis zwischen dem Meyerbeer-Stich und den Buntdrucken ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll, subtiler, als man zunächst vermuten könnte.

180 GKFA 1.1: S. 517.

181 Ebd.

182 Ebd.: S. 547.

nist also, dem Wagner zwar in seiner Jugend „vorbehaltlose[] Bewunderung"[183] entgegenbrachte, den er aber später in aller Schärfe ablehnte und zum Objekt antisemitischer „Polemik"[184] machte. Fräulein Jungmanns Wandschmuck ist nichts weniger als ein unschuldiger *effet du réel*: Auf subtile Weise zieht ihr „Stich" eine Demarkationslinie zwischen ‚deutscher' und ‚undeutscher' Kunst, die mitten durch das Fischergrubenhaus geht.

Der gleichsam innenarchitektonisch hypostasierte Konflikt zwischen Wagner und Meyerbeer versinnbildlicht damit nicht nur in nuce (und für zeitgenössische Rezipienten wahrscheinlich supplierbar) die Rivalität zwischen den ‚deutschen' Buddenbrooks und der „‚hergelaufene[n][']"[185] ‚halbjüdischen' Familie Hagenström.[186] Die einst „befestigte" und „symbolisch stabilisiert[e]" „Sphäre" des familiären „Zusammenlebens"[187] scheint hier grundsätzlich gestört zu sein. Die Konkurrenz zweier ‚Musikzimmer', eines deutschen und eines jüdisch-französisch konnotierten, unterminiert den „Stil" des Fischergrubenhauses, also die „Einheit der Form",[188] die der breit rezipierte Falke für die Idealwohnung des 19. Jahrhunderts präskribierte. Gemeint ist damit „nicht ein[] bestimmte[r] historische[r] Stil", sondern eine generalisierte „harmonische Übereinstimmung der Form mit dem Mittel und dem Zweck",[189] eine Gestaltung und „Verschönerung" des Hauses „auf Grundlage der Wahrheit, der Einheit mit sich selbst".[190] Immerhin sei der „Mikrokosmos unserer Wohnung", so Falke, „die einzige kleine Welt [...], in der wir Herr und Gebieter sind".[191]

Haag spricht mit Bezug auf das Konzept einer derartigen stilistischen „Einheit" im vermeintlich beherrschbaren „Mikrokosmos" der „Wohnung" zu Recht von einem wirkmächtigen „Phantasma": vom Phantasma einer „diskursive[n] Strategie[] der Kompensation" zwecks „Sicherung eines ungeteilten, andernorts nicht mehr zu erlangenden Bereichs subjektiver Souveränität."[192] Die durch Falke

183 Linhardt, Marion: Richard Wagner. Mein Leben mit Meyerbeer. In: Meyerbeer – Wagner. Eine Begegnung. Hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller/Marion Linhardt/Thomas Steiert. Wien u.a. 1998, S. 71–100. Hier: S. 84.
184 Ebd.: S. 81.
185 GKFA 1.1: S. 260.
186 Siehe zu deren faustdicker Stereotypisierung beispielsweise Elsaghe 2004: S. 185ff.
187 Schinkel: S. 22.
188 Falke 1871: S. 181.
189 Ebd.
190 Ebd.: S. 183.
191 Ebd.: S. 1f.
192 Haag, Saskia: ‚Stimmung' machen. Die Produktion des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften. Hrsg. von Hans-Georg von Arburg/Sergej Rickenbacher. Würzburg 2012, S. 115–125. Hier: S. 117 (im Folgenden zitiert als Haag 2012b).

propagierte „Harmonie" beziehungsweise „Einheit der Form" wäre damit nicht nur eine ästhetische, sondern eine existenzielle Kategorie: Der zeitgenössische Wohndiskurs selbst postuliert, dass die Kulturpraktik des Wohnens nur dann identitätsstiftend wirken und „imaginäre[] Ermächtigung"[193] ermöglichen kann, wenn sie in solche „Harmonie" oder eben „Einheit der Form" mündet.[194] Wenn diese formale Einheitlichkeit dem Fischergrubenhaus abgeht, was die spannungsgeladene Konstellation Meyerbeer – Wagner vermuten lässt, ist das also keineswegs einfach nur ein geschmackliches oder ästhetisches Problem.

Dieser Eindruck einer tiefgreifenden raumsemantischen Störung wird noch amplifiziert, wenn man zusätzlich die merkwürdigen „englischen Buntdrucke[]" in Betracht zieht, deren Funktion sich wohl nicht, wie Elsaghe meint, im Hinweis auf Giacomo Meyerbeers Alterität erschöpft.[195] Bislang konnte nicht befriedigend erklärt werden, warum ausgerechnet englische Buntdrucke in Ida Jungmanns Zimmer hängen müssen und was man sich unter solchen Bildwerken vorzustellen hat.[196] Offenbar wird dieser Wandschmuck, wie der Meyerbeer-Stich, tendenziell als nicht weiter erläuterungsbedürftiges Detail wahrgenommen. Im Folgenden soll die Genauigkeit, mit der die Erzählinstanz die Medialität dieses Wandschmucks emphatisiert, ernst genommen werden: Einiges spricht dafür, in den englischen Buntdrucken ein weiteres signifikantes Signal der raumsemantischen Desintegration des Fischergrubenhauses zu sehen. *Was* es mit den Buntdrucken auf sich haben könnte und *dass* sie mehr sind als nur ein Element der überwäl-

---

193 Ebd.: S. 125.

194 Wobei ‚münden' vielleicht der falsche Begriff ist, denn die wohnkulturelle „Harmonie" muss gemäß Falke immer wieder von neuem hergestellt werden. Er begreift das Wohnen bereits als performative Praxis, indem er dessen Prozess- und Projektcharakter betont und es eben nicht als gesicherten Zustand versteht: „Haus und Wohnung" sollen ihm zufolge „der nimmer ruhenden Beweglichkeit des modernen Lebens Rechnung tragen[.] Die Wohnung möge uns erlauben, dasjenige, dessen wir müde geworden sind, mit dem Besseren und Bequemeren, wie es die im Fortschritt begriffene Zeit erschafft, zu vertauschen, sie möge uns gestatten, Neues [...] dem Alten gefällig einzufügen [...]. So wird die Geschichte unseres Lebens in der Geschichte unserer Wohnung sich reizend und anmuthig abspiegeln." (Falke 1871: S. 174).

195 Siehe Elsaghe 2010: S. 273. Denn die ‚englischen Buntdrucke' waren wahrscheinlich gar kein ‚undeutsches' und erst recht kein englisches, sondern im Gegenteil ein dezidiert ‚deutsches' Produkt. An die Drucktechnik heftet sich hier wohl eher eine diffuse Angst vor bestimmten ökonomischen und sozialen Entwicklungen als eine konkrete Furcht vor dem ‚Anderen' (zu alledem gleich mehr).

196 Auch die bereits erwähnte Dokumentation ‚Bild und Text bei Thomas Mann' unternimmt nicht einmal den Versuch, diese schwierige Stelle genauer zu verstehen. Nachgewiesen wird dort symptomatischerweise nur, was Mann auf der Basis tatsächlicher, im Thomas-Mann-Archiv erhaltener „Bildvorlagen" (Wysling/Schmidlin: S. 29) gestaltete.

tigenden Detailfülle, die Thomas Mann als „Schilderer guter Mittagessen"[197] seinen Leserinnen und Lesern zumutet, erweist sich erst bei einer intertextuell und kunst- und wirtschaftsgeschichtlich informierten Lektüre.

Buntdrucke figurieren zunächst in genau der fraglichen Kollokation, eben als *englische* Buntdrucke, an einigermaßen prominenter Stelle in zwei Werken desjenigen Autors, bei dem Mann „in die Schule gegangen"[198] sein will: Im Romanzyklus ‚Vor dem Sturm' (1878) und in der autobiographischen Schrift ‚Meine Kinderjahre' (1893) von Theodor Fontane.[199] In diesen Texten gleitet der Blick der Erzählinstanz nicht einfach über den Wandschmuck hinweg; er wird vielmehr jeweils thematisch, und zwar so, dass mit Bezug auf ‚Buddenbrooks' einiger Diskussionsbedarf entsteht.

Was sodann die Motive von Ida Jungmanns Drucken betrifft, so ist mit den „Kinder[n] mit gelbem Haar und roten Babykleidern" wohl am ehesten ein Künstler zu assoziieren, der zwar noch nicht zur erzählten Zeit, „im Frühling des Jahres achtundsechzig",[200] wohl aber in der Entstehungsphase der ‚Buddenbrooks' immense Popularität genoss – nämlich Hans Thoma, den Mann sehr schätzte.[201] Wann Thomas Mann erstmals auf Thomas Gemälde traf, ist nicht zu eru-

---

197 Mann, Thomas: Der französische Einfluss. In: Mann, Essays I. 1893–1914. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 14.1. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2002, S. 73–75. Hier: S. 73f.

198 GKFA 14.1: S. 75. Siehe zu Fontanes prominenter Position in Manns persönlichem Kanon auch Mann, Thomas: Briefe 1937–1947. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1963. Hier: S. 23; Mann, Thomas: Der alte Fontane. In: Mann, Essays I. 1893–1914. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 14.1. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2002, S. 245–274. Siehe besonders S. 261.

199 Auch Ruprecht Wimmer bringt die Beschreibung der „Einrichtung" in ‚Buddenbrooks' mit Fontanes Raumschilderungen in Verbindung, erwähnt jedoch nur „[s]tereotype[]" Merkmale: „Stuckwände, Deckenfresken [...], gelber Stuck mit eingelegten Reliefs [...] und schließlich der ‚himmelblaue' Hintergrund der Tapeten, die weißen Götterbilder zwischen schlanken Säulen und das Bild des italienischen Golfs" (Wimmer, Ruprecht: Theodor Fontane und Thomas Mann im Dialog. In: Theodor Fontane und Thomas Mann. Hrsg. von Eckhard Heftrich u.a. Frankfurt am Main 1998, S. 113–134. Hier: S. 120). Bei dieser Aufstellung raumästhetischer Anleihen übersieht Wimmer mit den Buntdrucken den interessantesten und deutlichsten, weil wörtlichen und in seiner Spezifität gerade nicht stereotypen Fontane-Bezug, durch den sich tatsächlich etwas wie ein ‚Dialog' zwischen Mann und Fontane entspinnt.

200 GKFA 1.1: S. 494.

201 Im langen Brief an Heinrich Mann, der vom Haushalt der Pringsheims berichtet, hebt der jüngere Bruder den „unsäglich schöne[n] Fries von Hans Thoma" im „Tanzsaal" des Palais Pringsheim als besonders beeindruckend hervor – so kehrt er „[n]ach acht Tagen" nicht nur aus unverhohlenem Interesse an der „Tochter des Hauses" zurück, sondern auch, um „noch einmal in Ruhe den Thoma'schen Fries [zu] betrachten." (Thomas Mann. Heinrich Mann. Briefwechsel 1900–1949. Hrsg. von Hans Wysling. Frankfurt am Main 1984. Hier: S. 49f. Im Folgen-

ieren. Um die Jahrhundertwende aber war Thomas Status als ‚Lieblingsmaler des deutschen Volkes'[202] längst gefestigt. Bevor er 1876 nach Frankfurt am Main übersiedelte, hatte Thoma sechs Jahre in München gelebt und gearbeitet und die dortige Kunstszene mitgeprägt. Seinen eigentlichen „Durchbruch" erlebte er dann auch „an seiner alten Wirkungsstätte München" im Gefolge einer 1890 realisierten Ausstellung „im Münchener Kunstverein".[203] „Kein anderer deutscher Künstler", so der Kunsthistoriker Felix Krämer, „erlangte zu Lebzeiten je wieder eine solche Popularität":[204] „Reproduktionen von Thoma-Bildern fanden sich in Schulbüchern und Amtsstuben gleichermaßen wie in unzähligen privaten Haushalten."[205]

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass der junge Thomas Mann im ‚leuchtenden', kunstsinnigen München mit Hans Thomas Malerei längst vertraut war, während er ‚Buddenbrooks' schrieb – und erst recht, als er 1904 Thomas Fries im Palais Pringsheim bewunderte.[206] Der plausibelste terminus ante quem für Manns erstmalige Thoma-Rezeption ist dabei wohl der Brief, in dem sich der Jungautor am 9. November 1894 beim bewunderten Richard Dehmel für das „Lob" bedankt, das dieser für die Novelle ‚Gefallen' übrig hatte: Dehmel wird hier als „Autor[] von ‚Aber die Liebe'"[207] angesprochen, als Autor jenes Gedichtbands,

---

den zitiert als ‚TM/HM'). Noch 1933 wird Thoma im Tagebuch zum Vertreter der „genialischen Frühzeiten" der deutschen Kunst nobilitiert (Mann, Thomas: Tagebücher 1933–1934. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1977. Hier: S. 126). Die für Mann vom Fries ausgehende Anziehung kann vielleicht auch auf dessen autobiographisch-identifikatorische Rezipierbarkeit zurückgeführt werden: Ausgerechnet „Landschaftsdarstellungen" waren ein integraler Teil des von Thoma entworfenen „Dekorationssystem[s]", sodass „sich die Friese im Sinne eines Landschaftsausblickes als räumliches Kontinuum entfalteten" – und damit dem von Thomas Mann als „Tanzsaal" bezeichneten Musikzimmer der Pringsheims, das sie schmückten, auch ein wenig ‚den Charakter eines' Landschaftszimmers gaben (Kruft, Hanno-Walter: Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann. Eine Münchner Konstellation. München 1993. Hier: S. 12).

202 Dies der Titel einer großangelegten Thoma-Schau im Frankfurter Städel Museum (3. Juli – 29. September 2013). Er greift ein Prädikat auf, das Thoma 1909 in ‚Meyers großem Konversations-Lexikon' erhielt (siehe Hollein, Max: Vorwort. In: Hans Thoma. ‚Lieblingsmaler des deutschen Volkes'. Hrsg. von Felix Krämer/Max Hollein. Köln 2013, S. 10–11. Hier: S. 10).

203 Krämer, Felix: Hans Thoma. ‚Lieblingsmaler des deutschen Volkes'. In: Hans Thoma. ‚Lieblingsmaler des deutschen Volkes'. Hrsg. von Felix Krämer/Max Hollein. Köln 2013, S. 13–25. Hier: S. 19.

204 Ebd.: S. 14.

205 Ebd.: S. 13.

206 In den kunsthistorischen Vorlesungen, die Mann im Wintersemester 1894 und im Sommersemester 1895 als Gasthörer besuchte, war nach Ausweis seines ‚Collegheft' nie von Hans Thoma die Rede. Allein die Teilnahme an diesen Veranstaltungen legt indes nahe, dass der kunstinteressierte Hobbystudent den berühmtesten Maler seiner Zeit gekannt haben dürfte.

207 Mann, Thomas: Briefe 1889–1936. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1962. Hier: S. 5.

oder besser: jenes Thomas Mann offensichtlich wohlbekannten Skandaltexts,[208] dessen „Exlibris"[209] beziehungsweise „Deckelzeichnung"[210] kein Geringerer als Hans Thoma gestaltet hatte.

Etwas Fantasie vorausgesetzt, sind durchaus Thoma-Bilder auszumachen, die „Kinder mit gelbem Haar und roten Babykleidern" darstellen und die man sich problemlos in Ida Jungmanns Stube vorstellen kann. Zu nennen wären hier ‚Offenes Tal (Landschaft)' (1872), in dessen Vordergrund ein blondes, rot gekleidetes Kleinkind aus einer Milchflasche trinkt, und ‚In der Hängematte' (1876), eine idyllische Gartenszene, in der Thomas Verlobte Cella ein „Kind[] mit gelbem Haar und rote[m] Babykleid[]" in einer Hängematte schaukelt.[211] Dass sich Reproduktionen solcher oder ähnlicher Gemälde Jahre vor ihrer Entstehung und mehr als zwei Jahrzehnte vor Thomas „Durchbruch" in Ida Jungmanns Zimmer befinden sollen, ist natürlich ebenso anachronistisch und erklärungsbedürftig wie die Tatsache, dass eine Hausangestellte anno 1868 überhaupt Buntdrucke besitzt – hierzu gleich mehr. Den Thoma-Stil jedenfalls, soviel darf man vorerst festhalten, könnte Thomas Mann bei der Beschreibung der englischen Buntdrucke in ‚Buddenbrooks' vor Augen gehabt haben.

In ‚Buddenbrooks' hängen also kitschig anmutende, allerdings an einen von Thomas Mann geliebten Maler gemahnende englische Buntdrucke in der Stube einer Bediensteten. Gesetzt den alles andere als unwahrscheinlichen Fall, dass hier ein noch nicht erkanntes „Bildzitat[]"[212] vorliegt, ergeben sich aus dieser Versuchsanordnung in der Zusammenschau mit Fontanes oben erwähnten Prätexten denkwürdige Weiterungen. Diese Zusammenschau fördert auffällige Divergenzen zwischen Fontanes und Manns Wertungen des Bildmediums Buntdruck zutage. In Fontanes sowohl werkchronologisch als auch intradiegetisch älterer einschlägiger Raumdarstellung, derjenigen des unmittelbar vor den Befreiungskriegen spielenden ‚Vor dem Sturm', schmücken englische Buntdrucke die Wände des

---

208 Mit der Publikation von ‚Aber die Liebe' handelte sich Dehmel einen „Prozess wegen des Vorwurfs der Unsittlichkeit" ein und wurde so praktischerweise „einem größeren Publikum bekannt." (Kemper, Claudia: Das ‚Gewissen' 1919–1925. Kommunikation und Vernetzung der Jungkonservativen. München 2011. Hier: S. 76).

209 Buohler, Hans Peter: Thoma, Hans. In: Killy Literaturlexikon, Bd. 11. Si – Vi. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Berlin/Boston ²2011, S. 484–486. Hier: S. 485.

210 Der vollständige Titel des Bands lautet ‚Aber die Liebe. Ein Ehemanns- und Menschenbuch. Mit Deckelzeichnung von Hans Thoma und Handbildern von Fidus'.

211 Siehe Hans Thoma. ‚Lieblingsmaler des deutschen Volkes'. Hrsg. von Felix Krämer/Max Hollein. Köln 2013. Hier: S. 40 (Detail aus ‚In der Hängematte'); S. 53 (‚Offenes Tal [Landschaft]'); S. 54f. (‚In der Hängematte').

212 Wysling/Schmidlin: S. 13.

Zimmers, in dem die kranke Renate von Vitzewitz liegt und sich vor Gespenstern fürchtet:

> In dem nur matt erleuchteten Zimmer bewegten sich die Schatten hin und her; ihr fiebriges Auge […] haftete zuletzt auf der Bilderreihe, die an der anderen Wand des Zimmers hing. Es waren englische Buntdruckbilder, eines ein gotisches Portal darstellend, in dem eine Ampel hing und durch das hindurch man auf einen Altar blickte. Alles in vorzüglicher Perspektive und der Altar nur ein Punkt. […] Es schlug ihr das Herz, und sie konnte doch von dem Bilde nicht lassen.[213]

Im „guten Spruch",[214] mit dem die weise Tante Schorlemmer daraufhin Renate zu beruhigen vermag, spielt der vom Erzähler zuvor fokussierte englische Buntdruck abermals eine Rolle:

> ‚Laß dir etwas erzählen. Ich fand einmal ein Buch, in dem las ich, daß nichts unterginge und daß an einem bestimmten Tage *alles* wiederkäme […]. Ich würde also nicht nur dich wiedersehen und Malinen, auch Hektor und den englischen Buntdruck mit dem gotischen Portal und dem Altar, der dort drüben an der Wand hängt. Und diese durch ein Reinigungsfeuer gegangene Welt, diese verklärte Spiegelung von allem, was je dagewesen ist, würde die Seligkeit sein'.[215]

An ‚Buddenbrooks' erinnert hier nicht nur das Detail des vorgefundenen instruktiv-therapeutischen Buches, sondern natürlich auch die Vorstellung eines Wiedersehens im Jenseits, die in Manns Roman bekanntlich tragende Funktion erhält: Mit ihr beginnt zumindest mittelbar der Text, in Tonys unvollständiger Rezitation[216] des Katechismus, und sie wird im letzten Satz des Romans, im Munde Sesemi Weichbrodts, nochmals emphatisch evoziert.[217] Wenn also bei Fontane der englische Buntdruck in Renates Zimmer Teil eines ebensolchen tröstlichen eschatologischen Szenarios ist, erhält die Nennung dieser Druckgattung in ‚Buddenbrooks' vollends palimpsestische Qualität: Hinter Ida Jungmanns englischen Buntdrucken erkennt man den zugleich unheimlichen und, nach der Einbettung

---

213 Fontane, Theodor: Romane und Erzählungen. Vor dem Sturm. Erster und zweiter Band. Berlin/Weimar [3]1984. Hier: S. 270.

214 Ebd.: S. 271.

215 Ebd.: S. 272; Hervorhebung im Original.

216 Auch das ist eine Fontane-Reminiszenz, und zwar an ‚Ellernklipp'. Siehe Frizen, Werner: Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns. Frankfurt am Main u.a. 1980. Hier: S. 479.

217 Siehe hierzu GKFA 1.2: S. 417. Die strukturierende Funktion des am Anfang und am Ende des Romans anzitierten Katechismus ist dabei schon in Manns frühen Notizen eingeplant, siehe Mann (‚Notizbücher 1–6'): S. 67; S. 74.

in Tante Schorlemmers Narrativ, besänftigenden englischen Buntdruck aus ‚Vor dem Sturm'.

In der Rückschau auf ‚Meine Kinderjahre' beschreibt Fontane dann mit Akribie das „Wohnzimmer[]" seines Vaters:

> Eine ganz besondere Zierde des Zimmers aber waren seine vielen Bilder, meist in Pastell: Engelsköpfe, Musen und Horen im Tanz oder auch junge Mädchen, mit Tauben und Kaninchen spielend. Dazwischen hingen englische Stiche: die Quelle der Egeria, die Kaskaden von Tivoli und ähnliches, Buntdrucke, die meinem Gefühle nach dem meisten, was jetzt auf diesem Gebiete geleistet wird, erheblich überlegen waren. Zum mindesten wirkten sie vornehmer.[218]

Wie schon der fiktionale Wandschmuck in ‚Vor dem Sturm' sind offensichtlich auch diese autobiographisch verbürgten englischen Buntdrucke in eine sorgfältig komponierte Raumbeschreibung eingebettet. Als „ganz besondere Zierde" eines der für die Wohnkultur des 19. Jahrhunderts zunehmend wichtigen „gendered rooms"[219] steht es den „überlegen[en]", „vornehmer[en]" Buntdrucken zu, eine patriarchale Domestizität symbolisch zu festigen. Sowohl in ‚Vor dem Sturm' als auch in ‚Meine Kinderjahre' sind die englischen Buntdrucke also in stabile oder stabilisierbare spatiale Arrangements eingebunden und – vor allem im jüngeren Text – positiv besetzt.

Dass diese Fontane-Passagen Thomas Mann inspiriert haben könnten, seinerseits in ‚Buddenbrooks' auf englische Buntdrucke zu sprechen zu kommen, ist ebenso naheliegend wie ein früher Kontakt Manns mit Hans Thomas Malerei. Plausibel ist diese Annahme schon nur, weil die Wendung ‚englische Buntdrucke' ansonsten in der deutschsprachigen Literatur kaum je vorzukommen scheint[220] – und weil natürlich der junge Thomas Mann ein großer Fontane-Kenner und, als aufstrebender ‚ephebe'[221] im Sinne von Harold Blooms ‚ödipaler' Dichtungstheorie, zugleich ein Fontane-Konkurrent war, der sich anschickte, den ‚precursor'

218 Fontane, Theodor: Autobiographische Schriften. Band I. Meine Kinderjahre. Berlin/Weimar 1982. Hier: S. 44.

219 Muthesius: S. 161. Siehe hierzu auch Sparke: S. 25 u. öfter.

220 Das ergibt jedenfalls eine Durchsuchung des Korpus von Google Books. Übrigens kennt das ‚Deutsche Wörterbuch' zwar den Terminus ‚Buntdruck' („druck mit mehrern farben"), nicht aber – oder eben aus gleich zu erhellenden mediengeschichtlichen Gründen *noch* nicht – den ‚englischen' Buntdruck: http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=buntdruck (20.11.2017).

221 Deren Anliegen im literarhistorischen Generationenkonflikt bekanntlich ist, „to define their most advantageous relation to their precursor" (Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Oxford 1997. Hier: S. 62).

zu „überwachsen".[222] Vor diesem Hintergrund, und im Lichte der potenziellen Anspielung auf Hans Thomas Stil, erhellt sich nun die Art des Verweisungszusammenhangs, der in ‚Buddenbrooks' ganz konkret auf der lexikalischen Ebene emergiert.

Hier liegt nicht einfach ein intertextueller Bezug vor, also eine „Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte [...] als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text."[223] Vielmehr sucht Thomas Mann, auf den Status des ‚precursor' Theodor Fontane aspirierend, eine eigenständige *Fortschreibung* dessen zu bewerkstelligen, was dieser ‚precursor' über die englischen Buntdrucke zu sagen hatte. Anders ausgedrückt: Durch die Art und Weise der Bezugnahme auf die englischen Buntdrucke in ‚Buddenbrooks' wird ein Verhältnis der „*Metatextualität*" zu Fontanes Hypotexten gestiftet, eine „üblicherweise als ‚Kommentar' apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt [...]. Dies ist die *kritische* Beziehung par excellence."[224] ‚Kritisch' ist Manns Bezugnahme auf die englischen Buntdrucke namentlich deshalb, weil die Buntdrucke in ‚Buddenbrooks', anders als in Fontanes Romanen, in einem eher fragwürdigen Kontext auftauchen.

Man erfährt wenig über die Motive der Bilder, kann aber erschließen, dass Ida Jungmanns Wandschmuck mit den blonden Kindern ungefähr jene Lust an „arkadische[n] Schönheitsphantasie[n]"[225] und Darstellungen „glücklicher Menschen in zeitlos schönen Gewändern"[226] bedient, die Thomas Manns Kunstgeschmack bestimmte und die auch eine Möglichkeitsbedingung für Hans Thomas immensen Erfolg[227] war. Diese „Idylle[n] im Geschmack des" 19. und des frühen

222 So Richard Dehmels „[P]rophezei[ung]" an den „ganz junge[n]" Thomas Mann, von der dieser in einem Brief an Henry H. H. Remak berichtet (Mann, Thomas: Briefe 1948–1955. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1965. Hier: S. 190).

223 Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993. Hier: S. 10.

224 Ebd.: S. 13; Hervorhebung im Original.

225 Dies Manns lobende Charakterisierung des Stils Ludwig von Hofmanns, dessen Gemälde ‚Die Quelle' er seit 1914 besaß – und das sich heute im Thomas-Mann-Archiv befindet (Mann, Thomas: Tagebücher 1918–1921. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1979. Hier: S. 166).

226 Kruft, Hanno-Walter: Thomas Mann und die bildende Kunst. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 2001, S. 343–357. Hier: S. 344.

227 Laut Krämer war Hans Thoma gerade auch deshalb ab 1890 beim Publikum beliebt, weil seine Kunst „den Nerv der Zeit" traf (Krämer: S. 19). Es genügt ein Blick auf einige wenige Thoma-Gemälde, um zu verstehen, was das für ein „Nerv" war: Thoma profitierte nicht einfach vom „Bedeutungszuwachs des Bürgertums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts"; er lieferte, genauer ausgedrückt, das künstlerische Begleitprogramm zu den oben erwähnten wohn- und familiensoziologischen Intimisierungstendenzen jener Epoche, indem er den Betrachtern seiner

20. Jahrhunderts hängen nun nicht etwa in einem repräsentativen Raum, sondern ausgerechnet in einer Domestikenstube, und sie sind dort groteskerweise behelfsmäßig „mit Stecknadeln an der hellen Tapete befestigt". Bei Fontane dagegen konnten die Buntdrucke noch „in vorzüglicher Perspektive" die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit den Liebsten im Jenseits erwecken und die „ganz besondere Zierde" eines patriarchal nobilitierten Zimmers bilden.

Der ‚kritische', metatextuell-kommentierende Impetus dieser potenziellen Reminiszenzen an ‚Vor dem Sturm' und ‚Meine Kinderjahre' wäre demnach ungefähr dieser: In Fontanes Prätexten sind die englischen Buntdrucke positiv konnotiert und dienen als integrale Komponenten intakter (in ‚Meine Kinderjahre') oder zwar gefährdeter, aber gerade *durch* die Buntdrucke wieder gefestigter räumlicher Ensembles (in ‚Vor dem Sturm'); in ‚Buddenbrooks' dagegen werden die Buntdrucke zu höchst ambivalenten Kunstgegenständen recodiert. Sie machen sozusagen einen gesellschaftlichen Abstieg durch, aus der Stube der adligen Renate von Vitzewitz und aus dem Wohnzimmer von Fontane *père* ins „Dienstbotengelass". Dorthin ist im Fischergrubenhaus alle dekorative Evidenz einer heilen Welt à la Hans Thoma verbannt, anders als noch im Mengstraßenhaus, dessen prächtigster Raum der Evokation eines ‚idyllischen' Lebensgefühls gewidmet war. Thomas Mann, so könnte man resümieren, fügt Fontanes Buntdruck-Syntagma ein weiteres Element hinzu, offenbar eingedenk der negativen Wertung aus ‚Meine Kinderjahre' über das, „was jetzt auf diesem Gebiete geleistet wird".

Diese über eine metatextuelle Lektüre untermauerte Ambivalenz der Buntdrucke in ‚Buddenbrooks' ist indes nicht einfach auf das kunstkritische Urteil Fontanes zurückzuführen. Besagte Ambivalenz resultiert augenscheinlich auch und gerade aus dem den Buntdrucken eingeschriebenen spannungsvollen Zusammen- oder Widerspiel von Motivik und Medialität. Mit Blick auf die Kunst- und Mediengeschichte des Buntdrucks in Deutschland entpuppt sich die Präsenz dieses Wandschmuck im Zimmer einer Hausangestellten zunächst als doppelter Anachronismus, an dem ablesbar wird, wie wichtig Thomas Mann die Einbindung der englischen Buntdrucke in diese Raumbeschreibung gewesen sein muss. Zum einen spielen die Motive der Buntdrucke, wie gesagt, sehr wahrscheinlich auf Werke an, die nach 1868 entstanden sind und von einem Künstler geschaffen wurden, der sich erst lange nach der erzählten Zeit, kurz vor der Entstehungszeit des Romans, zu einem *household name* entwickelte. Zum anderen gerieten Buntdrucke in minderer Qualität, die sich eine einfache Bedienstete wie Ida Jungmann hätte leisten können und auf die sich Fontane wohl bezieht, wenn er von

---

Bilder „eine heile Welt [suggerierte], während [...] gleichzeitig in allen Lebensbereichen auch die Schattenseiten der Industrialisierung" sichtbar wurden (ebd.).

der Überlegenheit der älteren Buntdrucke spricht, erst ab den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts dank der sogenannten Steindruck-Schnellpresse auf den Markt:[228]

> Der Buntdruck nahm in den 1870er Jahren durch die Entwicklung[229] der Schnellpresse einen bedeutenden Aufschwung. Als neuer Industriezweig entstand unter Zuhilfenahme des Farbsteindrucks, der Chromolithographie, die sogenannte Luxuspapierfabrikation. Sie befasste sich mit der Herstellung von bedruckten Papierwaren. Wohingegen Buntdruckerzeugnisse wie Glückwunschkarten, Aquarelle und Ölbildproduktionen, [sic] in Deutschland allerdings Luxusartikel blieben, ließ die enorme Verbilligung des Buntdrucks durch die Schnellpresse vor allem Glückwunschkarten im Vereinigten Königreich zum gefragten Massenartikel werden. [...] Die deutsche Kunstdruckindustrie konnte einen beträchtlichen Teil ihres Gesamtumsatzes in Großbritannien erzielen. So ging in den 1870er und 1880er Jahren bald die Hälfte der Gesamtausfuhr dieses insgesamt stark exportorientierten Geschäftszweiges in das Vereinigte Königreich. Großbritannien deckte vor 1900 etwa 9/10 seines Bedarfs an [...] Buntdruckerzeugnissen bei deutschen Herstellern. [...] Der Export deutscher Kunstdruckerzeugnisse erfolgte meist direkt an die großen britischen Verlagshäuser. Vielfach handelte es sich um Auftragsarbeit. Englische Künstler zeichneten Vorlagen [...], welche an deutsche Druckereien versandt wurden und dort in Auflagen von zum Teil über einer Million vervielfältigt wurden. Einige deutsche Firmen arbeiteten somit fast ausschließlich für britische Verlage. Doch gab es auch deutsche Unternehmen, die eigene Vertriebsgesellschaften in Großbritannien unterhielten.[230]

---

228 Bereits 1837 hatte Godefroy Engelmann die Chromolithographie entwickelt, ein sehr aufwendiges Farbdruckverfahren. Wenig später, 1846, wurde in Frankreich die Steindruck-Schnellpresse erfunden, welche die günstige Massenfertigung von Buntdrucken möglich machte. Der Technologietransfer nach Deutschland scheint jedoch mit einer gewissen Verspätung erfolgt zu sein, eben erst in den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts: „Alexander Dupuy baute seine erste Steindruck-Schnellpresse 1860 in Paris. Bei ihm waren die beiden Schwaben Louis Faber und Adolf Schleicher beschäftigt, die später seine Teilhaber wurden. Der deutsch-französische Krieg von 1870/71 vertrieb Faber und Schleicher aus Frankreich, worauf diese in Offenbach am Main eine eigene Werkstätte zum Bau lithografischer Druckmaschinen gründeten, den Bogenoffsetmaschinen-Teil der heutigen MAN Roland Druckmaschinen AG." (Kipphan, Helmut: Handbuch der Printmedien. Berlin u.a. 2000. Hier: S. 1069f.).

229 Da der Farbdruck mittels Steindruck-Schnellpresse zumindest in Frankreich schon ab 1846 technisch machbar war und erst später nach Deutschland gelangte, müsste man streng genommen von einer *Weiterentwicklung* der Schnellpresse sprechen. Dennoch handelt es sich bei den im Jahr 1868 – also vor der Gründung von Fabers und Schleichers Werkstätte – im Besitz einer Lübecker Subalternen befindlichen Buntdrucken um einen Anachronismus.

230 Hagen, Antje: Deutsche Direktinvestitionen in Großbritannien, 1871–1918. Stuttgart 1997. Hier: S. 215. Dass Ida Jungmann zu den Profiteurinnen der „enorme[n] Verbilligung" des Buntdrucks gehört, obwohl viele „Buntdruckerzeugnisse" in Deutschland „Luxusartikel blieben", erklärt sich womöglich aus den engen Handelsbeziehungen der Buddenbrooks beziehungsweise der Hansestadt Lübeck nach Großbritannien.

Das Epitheton ‚englisch' bezieht sich also nicht auf die Provenienz der Buntdrucke, sondern auf deren wichtigsten Absatzmarkt: Beim Buntdruck handelte es sich spätestens ab den 1870ern und dann mindestens bis zum Ende des 19. Jahrhunderts[231] um einen Exportschlager, um ein genuin ‚deutsches' Erfolgsprodukt.

Wenn die Buntdrucke in ‚Buddenbrooks' Giacomo Meyerbeers Fremdheit beziehungsweise sein Judentum signalisieren sollen, dann geschieht das somit wohl kaum über die der Bezeichnung zum Trotz nur subtile Affinität des Mediums zum angelsächsischen Kulturraum. Eher erwächst diese Signalwirkung aus der in ‚Buddenbrooks' inszenierten Gegenüberstellung der ästhetisch und medial eben sehr *‚deutschen'* Buntdrucke und des Meyerbeer-„Stich[s]". Diese Konfrontation der blonden Kinder und des jüdischen Komponisten bewirkt jedenfalls eine diskrete, für entsprechend interessierte Leserinnen und Leser aber jederzeit auflösbare Verunklärung der ethnischen Codierung des Interieurs, die von Thomas Manns bedenklichem und zeittypischem Feingefühl für „Identitätszuschreibungen" zeugt: Wie so oft im Frühwerk und anderwärts wird hier eine Situation entworfen, in der ein Kontrastverhältnis besteht zwischen einem ‚germanischen' Phänotyp („Kinder mit gelbem Haar") und der als „vorsätzliche Leerstelle[]" belassenen jüdischen Identität einer allerdings nur mittelbar ‚anwesenden' Figur – man ist eingeladen, Giacomo Meyerbeers Alterität zu supplieren und so, rezeptionspsychologisch gesprochen, einen stillschweigend vorausgesetzten „Wunsch nach einer positiven und eindeutigen Beantwortbarkeit der Frage, ob und woran gegebenenfalls ‚der' Jude unter allen Umständen erkennbar bleibt",[232] zu befriedigen.[233]

Diese Lesart ergibt sich im Hinblick auf die *Motive* der Buntdrucke. Als *Medium* nun sind die ‚englischen' Buntdrucke entschieden keine ‚fremdartigen' Importe. Sie sind vielmehr Symbole des Aufschwungs, des Booms und des technischen Fortschritts, der für Zeitgenossen kaum fassbaren Produktivitätssteigerung, die Deutschland im vorletzten Jahrhundert erfuhr und an der die Bud-

---

231 Siehe ebd.

232 Elsaghe 2004: S. 194.

233 Thomas Mann selbst hegte und befriedigte augenscheinlich diesen „Wunsch", als er erstmals mit dem Interieur des Palais Pringsheim konfrontiert war: Begeistert vom Thoma-Fries und den „norddeutschen Formen" des Klaus Pringsheim betonte er gegenüber Heinrich in einer perfid paradoxen Formulierung, an der Arcisstraße 12 komme „[k]ein Gedanke an Judenthum [...] auf [...]; man spürt nichts als Kultur." (‚TM/HM': S. 50). Offensichtlich kam der „Gedanke an Judenthum" sehr wohl auf, was nur die tragische Futilität der assimilatorischen Absicht belegt, die eben auch hinter der ‚Münchner Konstellation' Pringsheim-Thoma stand: Alfred Pringsheim „wollte [...] sicher" gezielt „einen Maler beschäftigen, der [...] als typisch deutscher Künstler gelten konnte" und somit geeignet war, eine „deutsch-nationale Selbstdarstellung" zu erzielen (Kruft 1993: S. 10).

denbrooks nicht zu partizipieren vermögen[234] (mehr dazu im folgenden Kapitel). Schon die Nennung weniger Kennzahlen gibt einen Eindruck von der Geschwindigkeit und der Heftigkeit der damaligen wirtschaftlichen Entwicklung. Zwischen 1867 und 1913 steigerte sich das deutsche Nettoinlandsprodukt um den Faktor 3.5, was tiefgreifende „Strukturveränderungen"[235] nach sich zog, zuvörderst eine deutliche Reduktion der im primären Sektor Beschäftigten von 51.5% auf 34.5% bei einer gleichzeitigen Erstarkung des sekundären und des tertiären Sektors.[236] Erst im Zuge dieser „Strukturveränderungen", die dann auch den Buntdruck zum Massenmedium machten, wurde eine Raumausstattung nach individuellem Geschmack für eine Domestikin wie Ida Jungmann erschwinglich.[237]

Während also die Buntdrucke bei Fontane als „feste[] Haltepunkt[e] im allgemeinen sozialen und ökonomischen Wandel"[238] inszeniert werden, scheinen sie in ‚Buddenbrooks' gerade diesen Wandel synekdochal zu indizieren. Denn ermöglicht werden die Produktion der Buntdrucke und ihre Konsumierbarkeit durch eine ökonomisch wenig potente Arbeitnehmerin wie Ida Jungmann nur vermittels der *cutting edge* zeitgenössischer Vervielfältigungs- und Vermarktungstechniken. In diesem Wandschmuck sind die mannigfachen „Strukturveränderungen", die den ‚Verfall' der von der neuen Wirtschaftskultur überforderten Buddenbrooks mitverursachen, zum Proto-Massenmedium materialisiert.

Die Buntdrucke geraten folglich durch ihre solchermaßen besetzte *mediale* Beschaffenheit in ein widersprüchliches Verhältnis zu ihrer ästhetischen Beschaffenheit, trotz der ungebrochen ‚deutschen' Valenz sowohl ihrer Produktionsbedingungen als auch des durch sie aufgerufenen Thoma-Stils. Wie die arkadischen Szenerien im Landschaftszimmer des Mengstrassenhauses befriedigen die Kindermotive der Buntdrucke eine Rezeptionserwartung, der es um die ‚idyllische' Pazifizierung des ‚familiären Raums' zu tun ist. Nur geschieht das im Landschaftszimmer auf der Basis einer Kongruenz von *medium* und *message*, da man annehmen darf, dass die Tapeten einst durch einen wahrscheinlich ortsansässigen Künstler von Hand bemalt wurden (wie übrigens die „Decke" im „Saalzimmer"[239] von Fontanes Elternhaus). Im Landschaftszimmer kommt das

---

234 Siehe hierzu Elsaghe 2000: S. 167.

235 Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866–1918, Bd. I. Arbeitswelt und Bürgergeist. München 1994. Hier: S. 268.

236 Siehe ebd.: S. 268f.

237 Übrigens war auch Ida Jungmanns eigene Branche, der „häusliche[] Dienst[]", von diesen „Strukturveränderungen" stark betroffen: Waren zur erzählten Zeit noch „zwischen 10 und 15%" der Arbeitnehmer in solchen Dienstverhältnissen tätig, schrumpfte dieser Anteil bis 1907 auf gerade einmal 5% (ebd.: S. 269).

238 Reulecke: S. 22.

239 Fontane (‚Meine Kinderjahre'): S. 40.

Falke'sche Harmoniepostulat noch zu seinem Recht – soviel wird klar, wenn man dieses Postulat mit Gurlitts Forderung überblendet, der „Wandschmuck" des deutschen Zimmers, vor allem des Wohnzimmers, solle „völlig in Beziehung zur Familie" stehen und idealerweise „mit ih[r] alt geworden sein":[240] Die arkadischen Tapetenmotive, ein in sich ‚harmonisches' Bildprogramm mit Selbstvergewisserungsfunktion, stehen in direkter „Beziehung zur Familie" und deren Selbstdarstellung, und zumindest die zwei letzten Generationen der Buddenbrooks wachsen „mit" diesem Wandschmuck auf („alt" werden sie aus Gründen des einsetzenden ‚Verfalls' ja gerade nicht).

Die Buntdrucke dagegen beschwören den Motivkomplex einer intakten, befriedeten Sphäre durch die Mobilisierung innovativster, für den deutschen Kulturraum zur erzählten Zeit sogar anachronistischer Technologien: jener Technologien also, die zur zunehmenden „Mechanisierung des Lebens"[241] in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beitrugen und die, als Wegbereiter des in ‚Buddenbrooks' exemplarisch literarisierten ‚Zeitalters der Nervosität',[242] den auf den Buntdrucken abgebildeten tröstlichen Kitsch a limine subvertieren.[243] In dieser prekären und für die Wohnkultur des 19. Jahrhunderts sympto-

240 Gurlitt: 92f. Diesen Anspruch konnte Simmel schon wenige Jahre später in seiner ‚Philosophie des Geldes' als hoffnungslos anachronistisch erkennen (und so wird er ja im Grunde auch zur erzählten Zeit von ‚Buddenbrooks' dargestellt, wo er bereits anno 1868 nicht mehr eingelöst wird): „Die Wohnungseinrichtungen, die Gegenstände, die uns zu Gebrauch und Zierde umgeben, waren noch in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts [...] von relativ großer Einfachheit und Dauerhaftigkeit. Hierdurch entstand jenes ‚Verwachsen' der Persönlichkeiten mit Gegenständen ihrer Umgebung, das der jüngeren Generation heute als eine Wunderlichkeit der Großeltern erscheint. Diesen Zustand hat die Differenzierung der Objekte [...] unterbrochen." (Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. Leipzig 1900. Hier: S. 491). Siehe hierzu auch Asendorf: S. 95.

241 Merlio, Gilbert: Kulturkritik um 1900. In: Krisenwahrnehmungen in Deutschland um 1900. Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im wilhelminischen Reich. Hrsg. von Michel Grunewald/Uwe Puschner. Bern 2012, S. 25–52. Hier: S. 28.

242 Siehe Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München/Wien 1998. Siehe zur Verschränkung der Verfallsthematik in den ‚Buddenbrooks' mit dem seinerzeit oft beschriebenen Krankheitsbild der ‚Neurasthenie' v. a. Max 2008 sowie die Arbeiten von Manfred Dierks, z. B. Dierks, Manfred: Zu kurze Nerven. *Buddenbrooks* als Neurasthenie-Roman. In: Neue Rundschau 112 (2001), S. 62–71; ders.: *Buddenbrooks* als europäischer Nervenroman. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 15 (2002), S. 135–151.

243 Genau diese Spannung zwischen formalem Konservativismus und „technische[m] Fortschritt" (Montenegro: S. 200) prägte die wohnkulturellen Debatten im Gefolge der Industrialisierung und in der Zeit des Historismus ganz wesentlich, und noch vor Thomas Manns Geburt wurde – buchstäblich – die Weltöffentlichkeit mit ihr konfrontiert, namentlich im Rahmen der Weltausstellung im Londoner Hyde Park von 1851. Für diese „erste ausschließlich Industrieerzeugnissen gewidmete Weltausstellung" hatte Joseph Paxton ein passendes „Ausstellungsgebäude" entworfen, den 1936 abgebrannten ‚Crystal Palace': Dieser aus „genormten Eisen- und

matischen „Mischform aus industriell Gefertigtem und handgemachten Dingen und Arrangements"[244] kündigt sich die Auflösung der „bei den traditionellen Handwerksprodukten" noch „sehr eng[en]" „Beziehung von Ding und Material"[245] an. So ist erst der Weg geebnet für die „Entfremdung von Ding" (hier: die lieblos massenproduzierten englischen Buntdrucke) „und Gebrauchswert"[246] (hier: der durch ebendiese Buntdrucke gewährte sentimentale Eskapismus), die gemäß Theodor W. Adorno das Interieur im 19. Jahrhundert zur „urbildliche[n] Zelle verlassener Innerlichkeit"[247] werden lässt.

„Wenn das letzte künstlerische Ziel für bewohnte Räume die Harmonie ist" – und für Autoren wie Falke oder Schmarsow, die das Bauen und Wohnen als Kulturpraktik und ‚Raumgestaltung' begreifbar machten, war sie das zweifelsohne –, dann sind die ‚nervösen' Buntdrucke mit ihrer widersprüchlichen Beziehung zwischen Medium und Motiv wenig geeignet, solche „Harmonie"[248] zu schaffen.

Glaselemente[n] errichtet[e]" und also „ultramoderne" ‚Palast' „barg [...] Möbel, Skulpturen und alles, was sich sonst maschinell herstellen ließ – in jedem erdenklichen alten und neuen Stil." (ebd.). Die Londoner Weltausstellung und Thomas Manns ambivalente Buntdrucke sind demnach lesbar als Schnittpunkte. Hier treffen die basalen wohnkulturellen „Widersprüchlichkeiten" des 19. Jahrhunderts aufeinander: Im einen Fall wird „alte[r] [...] Stil" in einem „ultramoderne[n]" (ebd.) Gebäude zur Schau gestellt, im anderen werden beschauliche Thoma-Motive mit neuester Technologie im industriellen Stil vervielfältigt. Siehe zur Definitionsmacht „[a]usgestellte[r] Interieurs" auch Haag 2012a: S. 120–123 und zur Bedeutung des ‚Crystal Palace' ebd.: S. 192–195 sowie Asendorf: S. 19ff. und Thornton: S. 216.

244 Oesterle: S. 545. Den im Kontrast zwischen dem Wandschmuck des Landschaftszimmers und den Buntdrucken versinnbildlichten Modernisierungseffekt einer „Verdrängung von Konstruktion und Ausgangsmaterial" weist Asendorf auch für den Umgang mit Textilien im Interieur des 19. Jahrhunderts nach (Asendorf: S. 89).

245 Asendorf: S. 90.

246 Adorno, Theodor W.: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Frankfurt am Main 2003. Hier: S. 65.

247 Ebd.: S. 69. Adorno begreift also das Interieur „mitnichten als einen Ort vollkommener Harmonie, sondern" sieht „in ihm [...] Effekte[] von Illusionsbildung" am Werk, die beispielsweise „den geschichtlichen Produktionsprozess der" im Interieur vorhandenen „Waren verschleiern" können (Haag 2012a: S. 119). Auch mit Blick auf dieses marxistisch grundierte Interieurbild muss man der Schilderung von Ida Jungmanns „Stube" ein hohes kritisches Potenzial attestieren, da ja zumindest die Leserinnen und Leser hier nicht einfach „von Waren ereilt", sondern durch die Erzählinstanz sehr wohl darüber aufgeklärt werden, mit welchen „Waren" sie es zu tun haben (Adorno: S. 65). Durch den Meyerbeer-Stich und die Buntdrucke erhält Ida Jungmanns Interieur eine ambivalente Binnenstruktur, die der „Illusionsbildung" entgegenwirkt und – im Fall der Buntdrucke – die Aufmerksamkeit auf die „geschichtlichen Produktionsprozess[e]" lenkt, aus denen diese „Waren" hervorgingen: „[I]m Intérieur", um wiederum mit Adorno zu sprechen, „verharren die Dinge nicht fremd", denn „[e]s", das Interieur, „entlockt ihnen Bedeutung." (ebd.).

248 Falke 1871: S. 189. Von solchen Störungen der Harmonie zeugt der generelle und zeittypische ästhetische Eklektizismus des Fischergrubenhauses: So kontrastieren beispielsweise die

Sie stören diese angestrebte Harmonie vielmehr aktiv. Wie alle anderen „objects" auch, sind sie „constructed by particular power relations" beziehungsweise „particular networks of cultural and political discourses", und, „in conjunction with humans, [they] *act to reproduce such relations*."[249] Das heißt: Die Buntdrucke antizipieren und befördern in der erzählten Zeit genau den „Verfall der Z.[immerausstattung]", den ‚Meyers Konversations-Lexikon' 1890 diagnostizierte und eben auf die „Fabrik- und Maschinenthätigkeit" zurückführte, die „dem geschlossenen Handwerk Abbruch that" und „Massenartikel" zu elementaren Bausteinen der „Zimmerausstattung"[250] machte.

Ausgehend von diesen Beobachtungen könnte man mit dem terminologischen Rüstzeug der *cultural pragmatics* zusammenfassend festhalten, dass die Buntdrucke und der Meyerbeer-Stich die basalen Anforderungen nicht erfüllen, die an die materiellen „[m]eans of symbolic production"[251] im Rahmen einer jeglichen sozialen Performance gestellt werden. Bei symbolischen Produktionsmitteln handelt es sich gemäß Alexander um „objects that can serve as iconic representations to help them [sozialen Akteuren, Anm. v. J. R.] dramatize and make vivid the invisible motives and morals they are trying to represent."[252] Diese „means" und die tatsächliche Performance oder „social action" sind in einer „*Mise-en-scène*"[253] situiert – und gelingen können die „ritualized social actions" eben nur dann, wenn „the various components of performance", also „actors, audiences, representations, means of symbolic production, social power and *mise-en-scène*",[254] kongruieren. Genau das ist im Fischergrubenhaus nicht der Fall, sodass dort auch keine „plausible performance" des Wohnens im Sinne eines „social process

„Sandstein-Karyatiden" (GKFA 1.1: S. 466) auf der Fassade mit den „Obelisken" (ebd.: S. 470) im Garten und den „mächtige[n] chinesische[n] Vasen" im „Saal" (ebd.: S. 518). Hier scheint sich Riehls Kritik zu bewahrheiten, wonach die „Decoration unserer Wohnhäuser [...] fast immer den Stempel der innern Unwahrheit" trage, „[d]enn" der „Schmuck des architektonischen Hauses steht mit dem inwendigen socialen Hause in gar keinem nothwendigen Zusammenhang mehr. Ein reicher Schuster läßt etwa sein Haus mit Löwen ornamentiren, ein Schneider das seine mit Adlern, ein Kaufmann mit gothischen Drachen! Was in aller Welt hat aber ein Schneider mit Adlern zu schaffen, oder ein Schuster mit Löwen, oder ein Weinhändler mit Drachen? Auch das Ornament des Hauses darf kein zufälliges sein; es muß den Bewohner charakterisiren." (Riehl, Wilhelm Heinrich: Die Familie. Stuttgart [9]1882. Hier: S. 197f.).

249 Woodward: S. 12; Hervorhebungen nicht im Original.

250 Zimmerausstattung. In: Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 16. Leipzig/Wien 1890. Hier: S. 906.

251 Alexander: S. 35.

252 Ebd.

253 Ebd.: S. 36; Hervorhebung im Original.

254 Ebd.: S. 40; Hervorhebung im Original. Alexander bezeichnet gelungene soziale Performances denn auch als „fused", siehe ebd.: S. 41, Abb. 1.3.

by which actors [...] display for others the meaning of their social situation"[255] mehr möglich ist. Die „social situation" der Buddenbrooks beziehungsweise die „meaning" dieser „situation" kann im Fischergrubenhaus nicht zum Gegenstand eines konsistenten performativen „display" werden: Die stimmige Operationalisierung distinkter „means of symbolic production" ist nicht mehr gegeben, wenn Ida Jungmann durch eigene, mehrdeutige „Materialitäten" Störungen und Widersprüche in der ganzen „*mise-en-scène*" verursacht.

Wie schon im Fall des Meyerbeer-Stichs ist es somit der Wandschmuck, der hier in Form der englischen Buntdrucke als Teil eines metatextuell vernetzten Komplexes den Verlust der symbolischen Integrität in der Lebens- und Wohnpraxis der Buddenbrooks anzeigt. Dass diese Integrität bei Fontane gerade wegen der englischen Buntdrucke noch besteht und dann im Debütroman eines bekennenden ‚Fontane-Schülers' gerade wegen der englischen Buntdrucke zerfasert, ist angesichts der Kunst- und Wirtschaftsgeschichte des Buntdrucks nur folgerichtig. Was in ‚Vor dem Sturm' und ‚Meine Kinderjahre' aus dem „materiell" und „symbolisch" konsolidierten ‚familiären Raum' nicht wegzudenken ist, muss in ‚Buddenbrooks' zutiefst ambivalent erscheinen. Denn in der Zwischenzeit, seit Fontanes ‚Kinderjahren', sind die Buntdrucke als in Massenfertigung hergestelltes profitables Exportgut zur Chiffre geworden für all die ökonomischen und gesellschaftlichen Dynamisierungs- und Deterritorialisierungsprozesse, die in ‚Buddenbrooks' die Degeneration ‚einer Familie' katalysieren (siehe hierzu auch Kap. 3).

Für diese Denkfigur eines Authentizitätsverlusts durch Vermassung, also für die (Benjamins berühmte Schrift antizipierende) Vorstellung einer Entauratisierung der Kunst durch Reproduktionstechniken, war Mann während der Arbeit an ‚Buddenbrooks' nachweislich bereits sensibilisiert. In den Vorlesungen über Nationalökonomie, denen er als ‚wilder' Student beiwohnte, hatte er gelernt, dass künstlich erzeugte „Bedürfnisse" „Mode[n]" hervorbringen, die „billige Massenproducktion" möglich machen, wodurch jedoch „der Spielraum der individuellen Phantasie [...] eingeschrenkt"[256] werde. Darüber hinaus gab Fontane selbst dem jungen Thomas Mann das entsprechende Stichwort, wenn er das, „was jetzt", in den 1890er-Jahren, auf dem „Gebiete" des Buntdrucks „geleistet wird", mit vorderhand nicht unmittelbar verständlicher, aber mediengeschichtlich sehr wohl interpretierbarer Pauschalität gegenüber früheren, ‚vornehmeren' ‚Leistungen' auf diesem „Gebiete" abwertete.

All dessen eingedenk kann der Umstand nicht überraschen, dass die Buntdrucke in der erzählten Zeit gerade dann zur Sprache kommen, als es für das

255 Ebd.: S. 32.

256 Mann, Thomas: Collegheft 1894–1895. Hrsg. von Yvonne Schmidlin/Thomas Sprecher. Frankfurt am Main 2001. Hier: S. 44.

Handelshaus Buddenbrook zunehmend schwieriger wird, sich am entfesselten Markt zu behaupten: „[D]ie Firma Johann Buddenbrook [war] nicht mehr das […], was sie vor Zeiten gewesen […].“[257] In diesem Kontext finden die Buntdrucke im Text erst Erwähnung und wird das ‚kulturpragmatische' Scheitern der Buddenbrooks offenbar. Um genau zu sein, werden Ida Jungmanns Kammer und deren Wandschmuck im dritten Kapitel des achten Teils beschrieben. Soeben hat Tony ihrem Bruder ein ebenso verlockendes wie riskantes Geschäft unterbreitet: Er soll die Ernte des in Geldnöten befindlichen Herrn von Maiboom auf Gut Pöppenrade ‚auf dem Halme' kaufen. Im vierten Kapitel wird Thomas nach langem Hadern den Brief formulieren, der zum Abschluss dieses anrüchigen – und am Ende bekanntlich fatalen – Handels führt. Die Buntdrucke tauchen somit genau dann auf, als Thomas Buddenbrook einen Effekt der im 19. Jahrhundert „fast alle Lebensbereiche“ erfassenden „rasanten Beschleunigung“ zu spüren bekommt, namentlich den ins kapitalistische Wirtschaftsleben Einzug haltenden „pausenlosen Entscheidungsdruck“.[258]

Mit ihrer zwiespältigen Medialität und Motivik werden die Buntdrucke zu Symptomen dieses anderen ‚Drucks' und somit auch zu Symptomen der raumsemantischen Dysfunktion im Fischergrubenhaus. Denn das Interieur sollte als „Latenzbereich[] der Erwartung, der Erinnerung und der Koketterie“, als „Spielort“, gerade „Pausen“ von diesem unablässigen „Entscheidungsdruck“ bieten; es sollte ein Rückzugsraum sein, „bevor die nächste Entscheidungsexplosion beginnt.“[259] Und den „Materialitäten“, dem kunsthandwerklichen „design“, zu dem auch der Wandschmuck zu zählen ist, käme dabei die Rolle einer „controlling hand“ zu: Durch die strategische Auswahl und Platzierung von Designobjekten hoffte man, eine „negotiation of the tensions that underpinned the creation of the modern interior“ zu erreichen; dem „design“ schrieb man das Potenzial zu, „not only to express social status and aspiration, but also to link individual identities […] to interiors and to focus on the meaning of the individual in the age of the crowd.“[260]

Auch dieser Aspekt des Interieurdiskurses ist im Fischergrubenhaus ad absurdum geführt, weil hier Spannungen und Widersprüche durch „design“ keineswegs gebändigt oder aufgelöst, sondern allererst geschaffen und dann noch verstärkt werden. Ihre angestrebte Funktion als „Kontingenzunterbrecher“, die „das ungebrochene Verlangen nach Übersichtlichkeit, Ordnung und Harmonie“[261] bedienen, können die Innenräume des Fischergrubenhauses nicht

257 GKFA 1.1: S. 513.
258 Oesterle: S. 554.
259 Ebd.
260 Sparke: S. 16f.
261 Jureit: S. 13.

erfüllen. Thomas Buddenbrook ist seinem kompetitiven „Entscheidungsdruck", unter dem er ein verheerendes Geschäft tätigt, ausgeliefert. Die Interieurs seines Hauses sind, wie die Präsenz der untergründig-ambivalenten Buntdrucke signalisiert, bereits von Modernisierung und „Beschleunigung" affiziert und können deshalb nicht als Schutzräume fungieren.

Vor diesem Hintergrund ist es sicherlich kein Zufall, dass die Buntdruckszene im Jahr 1868 spielt, also zu einem Zeitpunkt, da profunde „Strukturveränderungen" sowohl auf der Mikroebene (durch den Siegeszug der Steindruck-Schnellpresse und der reproduktionstechnischen „Fabrik- und Maschinenthätigkeit" in Deutschland) als auch auf der Makroebene (durch die Reichsgründung 1871) unmittelbar bevorstehen. Als erratische, um den Preis eines zweifachen Anachronismus erkaufte Bestandteile der Raumsemantik im Fischergrubenhaus antizipieren die Buntdrucke die herannahenden „Strukturveränderungen" und die durch sie heraufbeschworenen Kontradiktionen. Die Kinderdarstellungen in Idas Stube sind durch ihre motivische Nähe zu Hans Thomas Malerei lesbar als Gegenbilder zu Urbanisierung und Modernisierung, mithin zu alledem, was die Produktion des Bildmediums Buntdruck in großen Stückzahlen erst gestattete. Über diesen Widerspruch zwischen ihrer Appellstruktur und ihrer hypermodernen Medialität ist den Buntdrucken in ‚Buddenbrooks' also immer schon eine Ambivalenz eingeschrieben, die sozusagen aus Ida Jungmanns Stube ausstrahlt und das ganze Fischergrubenhaus kontaminiert: Die gleichzeitige mittelbare Präsenz Wagners und Meyerbeers unter dem Dach dieses Hauses sowie die englischen Buntdrucke, die mit ihrer metatextuell-kommentierenden, „*kritische*[*n*]" Bezugnahme auf Fontane und mit ihrer paradigmatischen Mediengeschichte als Indikatoren epochaler wirtschaftlicher und sozialer Umwälzungen wirken – diese *features* oder Symptome der Buddenbrook'schen Interieurs besiegeln den Abbau raumsemantischer Konsistenz in den ‚familiären Räumen' des Fischergrubenhauses.

Damit sollte einmal mehr deutlich geworden sein, dass die Interieurs in ‚Buddenbrooks' den ‚Verfall' der Familie keineswegs nur widerspiegeln, sondern mit diesem Prozess auch in medienspezifischer Weise verhängt sind. Sie partizipieren am ‚Verfall', und dies eben insbesondere über den Wandschmuck in Ida Jungmanns Zimmer. Wohl ist dieser Wandschmuck, um Mann selbst zu zitieren, Teil der zunehmenden „ästhetischen Verklärungen [...], welche den biologischen Niedergang begleiten."[262] Wenn Thomas Buddenbrook aber in letzter Konsequenz gerade auch daran zerbricht, dass er, „verlangend nach hohen und letzten Wahrheiten", immer wieder „zurücks[inkt]" in das zeittypische Krankheitsbild einer

262 Mann, Thomas: Zu einem Kapitel aus ‚Buddenbrooks'. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 552–556. Hier: S. 554.

„nervöse[n] Pedanterie",[263] dann sind die Buntdrucke mit ihrer intrinsischen Kontradiktion zwischen Material und Motiv nicht nur das eigentliche Emblem dieser Problematik. Sie verschärfen sie zudem noch, weil sie in ihrer Janusköpfigkeit Thomas' inneren Zwiespalt in die Innenarchitektur seines Hauses übertragen, weshalb es auch in den ‚familiären Räumen' keinen Rückzugsort mehr für ihn gibt (mehr dazu im folgenden Kapitel).

Der ‚Verfall einer Familie' ist augenscheinlich untrennbar verbunden mit semiotischen und kulturpragmatischen Interferenzen innerhalb der Räume, welche die ‚Bühnen' des sich in ‚publikumsbezogener Privatheit' abspielenden Familienlebens bilden: Die Buddenbrooks fallieren nicht nur geschäftlich und im weitesten Sinne gesellschaftlich; sie scheitern an der Performance des Wohnens, die spätestens mit dem Bau des Fischergrubenhauses nicht mehr als kohärente, „objektiv klassifizierbare[]", identitätsbildende und positiv nach außen wirkende „Form[] von Praxis" realisierbar zu sein scheint. Diese Diagnose kann wiederum problemlos an den zeitgenössischen Wohndiskurs vermittelt werden. Man denke abermals an Hirths Ausführungen über die „Wahnfähigkeit", die seiner Meinung nach die Möglichkeitsbedingung bürgerlichen Wohnens bildet:

> Es gibt Stunden und Tage, in denen uns die äußere Welt mit ihren Enttäuschungen gründlich vergällt ist […]. […] [W]ir ‚Menschen' suchen doch immer wieder nach sinnlichen Eindrücken, welche uns die trüben Gedanken verscheuchen helfen. […] Wohl mögen die Linderungen, die wir uns so verschaffen, wie unser ganzes Leben nur auf einem glücklichen Wechsel des Wähnens beruhen; aber ein *leerer* Wahn ist es doch nicht, wenn wir damit neue Kraft und neues Hoffen gewinnen. Ja diese Wahnfähigkeit […] bildet für den civilisirten Menschen eine […] nothwendige Versicherung gegen die Ungunst des Schicksals […]. In diesem Zauberkreise nun […] sollte die *künstlerische Gestaltung unserer Häuslichkeit* gewissermaßen den Mittelpunkt […] bilden. Im Hause ruhen wir aus von des Tages Lasten, hier leben wir mit den Liebsten, die wir auf der Welt haben […].[264]

Ebendiese für die Kulturpraktik des Wohnens offensichtlich unabdingbare „Wahnfähigkeit" ist in ‚Buddenbrooks' kompromittiert. Der Roman erzählt auf der Motivebene der Interieurs immer auch vom ‚Verfall' dieser angeblich heilsamen Kunst der Illusionsbildung und des Selbstbetrugs, deren Möglichkeitsbedingungen und Wirkungsweise der zeitgenössische Wohndiskurs wortreich expliziert.

Hinter dem also für ‚Buddenbrooks' durchaus einschlägigen Konzept der „Wahnfähigkeit" vermutet Asendorf ein Bedürfnis nach „magische[m] Schutz" vor der „unausgesprochene[n] Erkenntnis, daß zwischen der inneren Bildung des zivilisierten Menschen und der Außenwelt, in der er seinen Geschäften nachgeht,

263 GKFA 1.1: S. 727.
264 Hirth: S. 1f.; Hervorhebungen im Original.

eine unüberbrückbare Diskrepanz besteht."[265] Damit resümiert er, ohne jemals auf ‚Buddenbrooks' zu sprechen zu kommen, ziemlich akkurat den Symptom- und Problemkomplex, der Thomas Buddenbrook nach ‚brauchbaren' Gemälden Ausschau halten, ihn gar ein neues Haus bauen lässt, und an dem er zugrunde geht, als der schützende Wohn-Wahn intellektuell nicht mehr durchgehalten werden kann. Wenn Asendorf die größte Gefährdung dieser selbstbetrügerischen Schutzvorkehrungen „in der zunehmenden Differenzierung der Objekte"[266] erblickt, die dann „auch den Innenraum zum Abbild der Warenwelt macht, vor der der Bürger vergeblich flüchten wollte", so kann dieser Befund zuletzt ebenfalls fugenlos in die Ausführungen dieses Kapitels integriert werden: Es ist auch in ‚Buddenbrooks' die Dingwelt in Form des Meyerbeer-Stichs und der Buntdrucke, die raumsemantisches Chaos stiftet, und gerade über letztere dringt die „Warenwelt" mit ihrer unkontrollierten „Zirkulation"[267] in das mit sorgsamem ‚Wahn' entworfene bürgerliche Interieur ein, wie ja auch der „Syrup-Geruch" der Zuckerfabrik den eben nur vermeintlich von der Außenwelt segregierten *locus amoenus* infiltriert.

Der Stich und die Buntdrucke, kurzum, ratifizieren die „Angst des Privatmannes [...], selbst im schützenden Gehäuse abstrakt-anonymen Kräften ausgeliefert zu sein."[268] In eins damit ratifizieren sie die seismographische Modernität der in ‚Buddenbrooks' entworfenen Interieurs, die nicht nur oder nicht mehr als „mental mirrors" und „traumverlorene Rückzugsort[e] des Bourgeois" funktionieren, sondern zu Bühnen werden, auf denen „spezifisch moderne" Emergenzphänomene ihren Auftritt haben: „Warenökonomie, technische[] Erneuerungen" und problematisch gewordene „Individualität".[269] ‚Buddenbrooks' antizipiert die – gemäß Beate Söntgen – konstitutive Zwiespältigkeit des modernen Interieurs. Auch „der Aufenthalt" in Manns fiktionalen „Innenr[ä]ume[n]" „bedeutet" nämlich „die Herstellung von Subjektivität und zugleich deren Schwächung": In den Buddenbrook'schen „Interieur[s] erfährt das Subjekt" im Wortsinn, was Sigmund Freud dann 1917 in Form einer berühmt gewordenen Metapher festhalten wird, eben dass es „nicht Herr im eigenen Hause"[270] ist.

Wenn nun transparent geworden ist, wie die ‚publikumsbezogene Privatheit' in ‚Buddenbrooks' strukturiert ist, wie die Interieurs performativ funk-

---

265 Asendorf: S. 93.

266 Ebd. Dieses Simmel-Zitat („Differenzierung der Objekte", siehe Anm. 240 in diesem Kapitel) weist Asendorf allerdings nicht nach.

267 Asendorf: S. 93.

268 Ebd.

269 Söntgen: S. 141.

270 Ebd.: S. 141f. Siehe zum sprichwörtlich gewordenen Freud-Zitat Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse [1917]. In: Freud, Werke aus den Jahren 1917–1920. Gesammelte Werke, Bd. 12. Frankfurt am Main 1999, S. 3–12. Hier: S. 11.

tionieren oder dann eben nicht mehr funktionieren, und wie subtil auch die Ausstattung dieser Interieurs den „biologischen Niedergang" akzentuiert, so frappiert abschließend doch der zumindest implizite Wertungsdiskurs, der in Betreff der Buntdrucke (über Fontane vermittelt) in den Text Eingang findet. Es ist, wie gezeigt, wohl nicht zufällig ein beim Vorbild Fontane positiv besetztes Medium, das in ‚Buddenbrooks' eine Umcodierung zu einem dubiosen Bildträger erfährt. Und es ist wahrscheinlich auch nicht von ungefähr ein an Hans Thoma, also einen Künstler nach Thomas Manns Geschmack angelehnter Stil, der hier durch die Modernisierung und Technisierung auch des Alltagslebens richtiggehend überwuchert und mattgesetzt wird. In Passagen wie derjenigen über Ida Jungmanns Stube, die kontrastiv mit den früheren Schilderungen des Mengstraßenhauses und mit den aufgerufenen Fontane-Prätexten zu lesen sind, erhält der ‚Verfall einer Familie' eine bislang selten wahrgenommene konservative, kulturpessimistische Schattierung. Der Verfallsdiskurs wird hier enggeführt mit einer tangiblen Furcht vor der Pejorisierung und Marginalisierung dessen, was der ‚unpolitische' Autor der ‚Buddenbrooks' durch die „Strukturveränderungen" im jungen Deutschen Reich bedroht sah.

Davon zeugen die im Vergleich zu Fontane aller positiven und ‚symbolisch stabilen' Markierungen entledigten englischen Buntdrucke ebenso wie die Profanierung der geliebten Thoma-Ästhetik in massenproduzierten Dekorationsgegenständen. Davon zeugt überhaupt das im Roman verhandelte Misslingen der bürgerlichen Selbstvergewisserung und der Projektion des patrizischen Selbstbilds im und durch den bewusst gestalteten Wohnraum. Indem der erzählerische Blick auf die Innenräume also immer auch das krisenhafte Moment der zur Darstellung kommenden Räume und der wohnkulturellen Zäsuren zwischen 1835 und 1877 einschließt, klingt auf der Motivebene des Interieurs bereits die von der Forschung lange übersehene „Skepsis" gegenüber der nationalen „Erfolgsgeschichte"[271] im Gefolge der Reichseinigung an, die Elsaghe in Thomas Manns Frühwerk nachweisen konnte. Solche auf „provinzielle Ressentiments"[272] zurückführbare „Skepsis" eines deklassierten lübischen Patriziersohns gegenüber den zeitgenössischen „Strukturveränderungen" wird in ‚Buddenbrooks' nicht nur im Detail über Raumbeschreibungen und metatextuelle Fontane-Referenzen beglaubigt. Sie bildet, wie das folgende Kapitel durch eine Parallellektüre des Romans mit Riehls Studie ‚Die Familie' zeigen wird, nachgerade das Substrat des Verfallsmotivs und ist dabei untrennbar mit einem reaktionären wohnkulturellen Phantasma verknüpft: mit dem Konzept des ‚ganzen Hauses', dessen Faszinationskraft für den jungen Thomas Mann noch nicht adäquat ausgeleuchtet wurde.

---

271 Elsaghe 2000: S. 173.
272 Elsaghe 2012a: S. 241.

3 ‚Buddenbrooks' und die Anfänge der Wohnsoziologie

Zum Phantasma des ‚ganzen Hauses' und Thomas Manns ‚provinziellen Ressentiments'

Thomas Manns Aussage, er habe seinen Debütroman mit „lernend eroberten Mitteln"[1] geschrieben, ist nicht nur generell auf die formalästhetische Qualität des Texts als „Zitatgefüge",[2] als Manifestation von Manns Poetologie des „höhere[n] Abschreiben[s]"[3] zu beziehen. Ganz besonders gilt dieser Selbstkommentar für das zentrale, schon im Untertitel enthaltene Motiv: dasjenige des ‚Verfalls einer Familie'. In der Tat hat sich, wie Hans Rudolf Vaget schon früh festhielt, „[j]ede Interpretation des Romans" mit dem in ihm greifbaren „Begriff von Verfall" und den möglichen Quellen dieses Begriffs „auseinanderzusetzen".[4] Das tat und tut die Forschung denn auch denkbar intensiv, sowohl mit Blick auf „den geistesgeschichtlich-philosophischen Kontext um Schopenhauer und Nietzsche"[5] als auch auf die zeitgenössischen medizinhistorischen Zusammenhänge.[6] Selbst wenn man infolgedessen den Eindruck gewinnen mag, der „Verfallsprozess der norddeutschen Kaufmannsfamilie" sei „hinlänglich bekannt"[7] oder aber das Verfallskonzept selbst sei in jener Zeit schon „zu weit verbreitet" gewesen, „als daß es sich noch auf irgendwen oder irgendeinen besonderen Text zurückführen ließe",[8] sind noch Fragen offen – gerade in Bezug auf die kultur- und wissensgeschichtlichen Transmissionsvorgänge, über die Thomas Mann, der sich und seinen Jugendfreund Otto Grautoff einst ganz im Geiste der Décadence als „Verfallsmenschen"[9] bezeichnete, mit dem Verfallsdiskurs in Berührung kam.

Das ‚Buddenbrooks-Handbuch' von 1988 schafft in dieser Frage jedenfalls keine Klarheit. Betont wird dort von Ernst Keller eine paradox anmutende „Verwurzelung" des Romans „im Naturalismus ebenso wie im Dekadenzdenken der Jahrhundertwende" bei gleichzeitiger „[E]igenständig[keit]" von „Thomas Manns

1 GW XI: S. 553.
2 Blödorn: S. 12.
3 Brief an Theodor W. Adorno vom 30.12.1945. Mann (‚Briefe 1937–1947'): S. 470.
4 Vaget, Hans Rudolf: Der Asket und der Komödiant. Die Brüder Buddenbrook. In: Modern Language Notes 97 (1982), S. 656–670. Hier: S. 657.
5 Blödorn: S. 12.
6 Siehe Max 2008.
7 Blödorn: S. 12.
8 Elsaghe 2000: S. 167f.
9 Mann (‚Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928'): S. 96.

https://doi.org/10.1515/9783110589696-003

Begriff des Verfalls": Diesen „Begriff" habe Mann an der „Deszendenzlehre, den Naturalisten und den Theoretikern der Dekadenz",[10] primär Nietzsche und Bourget, geschult. Unklar bleibt dann aber, worin seine ‚Eigenständigkeit' denn nun bestehen soll. Überhaupt scheint die Forschung den potenziellen Quellen des Niedergangsmotivs lange Zeit wenig Aufmerksamkeit geschenkt zu haben. Noch 2002 konnte Klaus Bohnen, einen Mann'schen Selbstkommentar unkritisch übernehmend, behaupten, der junge Autor habe die „Psychologie des Verfalls [...] bekanntlich bei Nietzsche gelernt."[11] Drei Jahre später statuierte Andreas Blödorn, das Motiv sei nun „bis in den letzten Winkel ausgeleuchtet."[12] Seither hat Katrin Max in einer richtungsweisenden Monographie zu zeigen vermocht, dass dies zumindest für die „medizinisch-biologische Ebene des Verfalls"[13] in ‚Buddenbrooks' keineswegs galt. Sie muss indes konzedieren, dass sich der Versuch eines „Quellennachweis[es]" zur Klärung der Frage, „welche Konzepte von Krankheit und Verfall dem Roman *Buddenbrooks* zugrunde liegen", „einigermaßen schwierig" gestalte: „[B]is heute" sei beispielsweise „weitestgehend unbekannt", woher Mann sein Wissen über „die in *Buddenbrooks* dargestellten medizinisch-biologischen Sachverhalte"[14] habe. Nicht zuletzt aus diesem Grund verfolgt Max ein eher „diskursanalytisch ausgerichtete[s]"[15] Erkenntnisinteresse. Das ist verständlich. Es ist allerdings bedauerlich, dass dabei die Suche nach „Quellennachweis[en]" tendenziell unter den Tisch fällt, denn wenn diese Suche auch „einigermaßen schwierig" sein mag, so ist sie dennoch ein lohnendes Unterfangen.

10 Keller, Ernst: Das Problem ‚Verfall'. In: Buddenbrooks-Handbuch. Hrsg. von Ken Moulden/ Gero von Wilpert. Stuttgart 1988, S. 157–172. Hier: S. 157f.

11 Bohnen, Klaus: Bild-Netze. Zur ‚Quellenmixtur' in den *Buddenbrooks*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 15 (2002), S. 55–68. Hier: S. 59. Vgl. GW XI: S. 556: „Der junge Verfasser von ‚Buddenbrooks' hatte die Psychologie des Verfalls von Nietzsche gelernt." Dass sich die Dinge nicht ganz so simpel verhielten, konzediert Mann sogar im gleichen Aufsatz, wenn er – wiederum in der dritten Person von seinen Anfängen berichtend – schreibt, dass die „Einflüsse, von denen seine künstlerische Haltung bestimmt war, [...] von überallher" kamen, „begierig-lerneifrig aufgenommene Einflüsse und als unentbehrlich empfunden von dem jungen Autor für ein Werk, dessen tiefstes Anliegen Psychologie, und zwar die Psychologie ermüdenden Lebens, die seelischen Verfeinerungen und ästhetischen Verklärungen war [sic], welche den biologischen Niedergang begleiten." (ebd.: S. 554).

12 Blödorn: S. 12.

13 Max 2008: S. 11.

14 Ebd.: S. 17.

15 Ebd.

3.1 Wilhelm Riehls ‚Die Familie' (1855) als Quelle für Thomas Manns Verfallskonzept

Max' diskursanalytischer Fokus auf ein „im medizinischen Kontext der Zeit verankertes Verfallskonzept"[16] darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die von Mann verwendeten nicht-medizinischen Quellen ebendieses Konzepts keineswegs auf die üblichen Verdächtigen wie Nietzsche und Bourget beschränkt sind. Zum Beispiel konnte Elsaghe in jüngerer Zeit belegen, wie die neuartige Interpretierbarkeit von Albert Emil Brachvogels mittlerweile so gut wie vergessenem Erfolgsroman ‚Friedemann Bach' (1858) im Gefolge der Darwin'schen Evolutionslehre auch in der Gestaltung des Verfallsmotivs im ‚Kleinen Herrn Friedemann' (und somit in ‚Buddenbrooks') nachhallt.[17] Dass es Max in ihrer Studie gelingt, einer bislang stark „geistesgeschichtlich[]"[18] fundierten Auseinandersetzung mit dem Verfallstopos bei Mann eine robuste medizinhistorische Perspektive hinzuzufügen, ist ein großes Verdienst; nur legt Elsaghes Fund nahe, dass die genaue „Zirkulation der Diskurse über Degeneration" in Thomas Manns erstem Roman noch immer „nicht" abschließend „erforscht"[19] ist. Der von Max konstatierte „Erklärungs- und Interpretationsbedarf"[20] ist somit auszuweiten: Er umfasst neben der medizingeschichtlichen eine literarhistorisch ausgerichtete Aufarbeitung von Manns möglichen Quellen[21] sowie zusätzliche ideen- und wissensgeschichtlich informierte Lektüren der ‚Buddenbrooks', die nach wie vor neue Erkenntnisse zu Manns literarischer Operationalisierung des Verfallsdiskurses zeitigen können.

Wenn nämlich das „Degenerationsgeschehen[]" in ‚Buddenbrooks' „auch eine religiös-moralische Dimension"[22] und eine „metaphorische Komponente[]"[23] aufweist und sich die im Text angelegte ‚Niedergangsdiagnostik' aus dem „kul-

---

16 Ebd.: S. 38.
17 Siehe Elsaghe 2010: S. 16. Siehe auch Elsaghe 2012a: S. 271ff.
18 Max 2008: S. 38.
19 Erhart, Walter: Medizingeschichte und Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Scientia Poetica 1 (1997), S. 224–267. Hier: S. 264.
20 Max 2008: S. 11.
21 Dazu regt auch Manfred Eickhölter an: „[V]on verstreuten Signalen in der Wissenslandschaft der Zeit bis zur Konzeption eines Romans im Kopfe eines Autors, der den Verfall einer Familie mit tödlichem Ausgang schildert, ist es ein sehr weiter Weg. Ein anderer Zugang könnte über den Erfahrungshorizont zu gewinnen sei [sic], der bei einem Schriftsteller besonders nahe liegt: seine literarischen Lektüren." (Eickhölter, Manfred: *Buddenbrooks* und die Anfänge der Familienpsychologie. In: Der Wagen. Lübecker Beiträge zur Kultur und Gesellschaft [2008], S. 120–137. Hier: S. 130). In der Folge zitiert als Eickhölter 2008a.
22 Max 2008: S. 13.
23 Ebd.: S. 22.

turellen Wissen der Entstehungszeit des Romans"[24] speist, also aus Quellen, denen „eine breite Rezeption und eine hohe Akzeptanz"[25] zuteil wurde – wenn dem so ist, dann muss die Tatsache überraschen, dass bislang kaum Untersuchungen zu ‚Buddenbrooks' vorliegen, die den Roman mit dem seinerzeit wohl einschlägigsten Werk über den Komplex von Familie und Verfall in Verbindung bringen. Die Rede ist von Wilhelm Riehls Studie ‚Die Familie', die 1855 als Teil seiner ‚Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik' erschien. Riehl gilt gemeinhin als „Begründer der Familiensoziologie";[26] seine „umfassende[] Analyse über die Familie",[27] die insgesamt siebzehnmal aufgelegt wurde,[28] fand zweifelsohne „eine breite Rezeption und eine hohe Akzeptanz". Sie war ein integraler Teil des „kulturellen Wissens"[29] jener Zeit, in der Thomas Mann sozialisiert wurde und die Arbeit an ‚Buddenbrooks' aufnahm. Riehl kann als „Diskursivitätsbegründer"[30] im Sinne Michel Foucaults betrachtet werden: Das Sprechen oder eben der Diskurs über die bürgerliche Familie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde durch ‚Die Familie' nicht nur zu einem kaum überschätzbaren Grad geprägt, sondern in gewisser Hinsicht allererst ‚begründet'. Es liegt also nahe, ‚Buddenbrooks', den vielleicht ersten modernen[31] Generationenroman der neueren deutschen Literatur, vor der Folie der Riehl'schen Thesen zu lesen.[32]

---

24 Ebd.: S. 13.

25 Ebd.: S. 20.

26 Nave-Herz, Rosemarie: Ehe- und Familiensoziologie. Eine Einführung in Geschichte, theoretische Ansätze und empirische Befunde. Weinheim/München ²2006. Hier: S. 14. Siehe zu Riehl auch Kittler, Friedrich: Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft. München ²2001. Hier: S. 127–130; Zinnecker, Andrea Maria: Romantik, Rock und Kamisol. Volkskunde auf dem Weg ins Dritte Reich – die Riehl-Rezeption. Münster u.a. 1996.

27 Nave-Herz 2006: S. 14.

28 Siehe ebd.

29 Max 2008: S. 20.

30 Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Foucault, Schriften zur Literatur. Frankfurt am Main 1988, S. 7–31. Hier: S. 24. „Das Besondere" an Diskursivitätsbegründern ist laut Foucault, „daß sie nicht nur die Autoren ihrer Werke, ihrer Bücher sind. Sie haben noch mehr geschaffen: die Möglichkeit und die Bildungsgesetze für andere Texte [...]. [S]ie haben eine unbegrenzte Möglichkeit zum Diskurs geschaffen." (ebd.).

31 Einem älteren und sicherlich viel gelesenen, aber eher chronistisch angelegten und dabei stark ideologisch grundierten Machwerk wie Gustav Freytags Zyklus ‚Die Ahnen' (1872–1880) kommt diese Ehre wohl kaum zu. Siehe zu Manns wahrscheinlich archegetischem Status für die Gattung des deutschsprachigen Generationenromans abermals Ru: S. 166.

32 Dass Riehl in Thomas Manns literarischem Werk, aber auch in den Briefen, den Tagebüchern und den nachgelassenen Notizen meines Wissens nie auftaucht, spricht dabei nicht gegen einen entsprechenden Rezeptionsprozess. Zum einen darf man mit Blick auf Manns Notizen annehmen, dass er zu Gegenständen, von denen er bereits intime Kenntnis hatte, wenig oder gar nichts

Ansätze dazu gibt es, auch wenn Riehl in Max’ aktuellem Beitrag nur an zwei peripheren Stellen im Fußnotenapparat erwähnt wird.[33] Belgum hält in ihrer Untersuchung zum „familial decline“ der Buddenbrooks mit Recht fest, dass im Roman „central themes concerning the nineteenth-century house“[34] verhandelt werden – der Konnex zu Riehl, dem wichtigsten Theoretiker des ‚Hauses‘, erschöpft sich in ihrer Analyse aber in einer marginalen Erwähnung Riehls als kulturhistorische Quelle des in ‚Buddenbrooks‘ zur Darstellung kommenden „loss of sociability“.[35] Aus dem Riehl-Bezug wäre, wie im Folgenden deutlich werden sollte, mehr zu machen. In Nacim Ghanbaris Studie über ‚das Haus‘ in der deutschen Literatur, die ein Kapitel zu ‚Buddenbrooks‘ enthält, fungiert Riehls Ideal des „ganze[n] Haus[es]“[36] immerhin als wichtiger mentalitätsgeschichtlicher Ankerpunkt; eine detaillierte ‚Buddenbrooks‘-Interpretation durch die Linse von Riehls Abhandlung bietet indes auch Ghanbari nicht.[37]

Dies tut jedoch Jochen Vogt, der ‚Die Familie‘ und ‚Buddenbrooks‘ parallelisiert und einzelne Verfallssymptome aus Riehls Buch in Manns Roman wiederfindet.[38] Über das doch frappierende Ausmaß der möglichen Bezugnahmen auf Riehl sowie die Frage, ob Thomas Mann ‚Die Familie‘ gar gelesen haben könnte, geben seine Ausführungen keinen Aufschluss – auf sie wird dennoch wiederholt zurückzukommen sein. Manfred Eickhölter sodann hat mehrfach darauf aufmerksam gemacht, dass die „Lübecker Kaufmanns- und Herrschaftsfamilie Buddenbrook […] in hohem Maße dem Bild“ entspricht, das Riehl in ‚Die Familie‘ „gezeichnet hatte.“[39] Er wirft sogar die Frage auf, „[w]ie“ Riehl, der 1897 starb,

aufzeichnete und exzerpierte (siehe hierzu Wysling, Hans: Thomas Manns unveröffentlichte Notizbücher. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 4 [1991], S. 119–135. Hier: S. 120). Womöglich war Mann mit Riehls Buch so vertraut, dass keine Notwendigkeit bestand, ihm im Arbeitsumfeld der ‚Buddenbrooks‘ Notate zu widmen. Zum anderen könnte man Riehls Abwesenheit im Gesamtwerk mit Manns Tendenz erklären, einmal ausgeschöpfte Quellen schnell wieder zu „vergesse[n]“ und ihrer also auch keine weitere Erwähnung zu tun: „Das Schlimme ist, dass ich, sobald das Werk, um dessentwillen ich mich in solche gelehrten Unkosten gestürzt, fertig und abgetan ist, alles ad hoc Gelernte mit unglaublicher Schnelligkeit wieder vergesse.“ (Brief an Irita Van Doren vom 28.8.1951; Mann [‚Briefe 1948–1955‘]: S. 219).

33 Siehe Max 2008: S. 68; S. 72).

34 Belgum: S. 185.

35 Ebd.: S. 204.

36 Riehl (‚Die Familie‘): S. 150.

37 Siehe zu ‚Buddenbrooks‘ Ghanbari: S. 49–56.

38 Siehe Vogt, Jochen: Thomas Mann. Buddenbrooks. München ^{2}1995. Hier v. a.: S. 28ff.

39 Eickhölter, Manfred: Thomas Mann stellt seine Familie – Buddenbrooks. Literatur als Lebenspraxis? Eine methodische Annäherung. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 17 (2004), S. 105–125. Hier: S. 114. Siehe auch Ders.: Der Bau des neuen Hauses. In: Die Welt der Buddenbrooks. Hrsg. von Hans Wisskirchen. Frankfurt am Main 2008, S. 132–134 (im Folgenden zitiert als Eickhölter

Manns Roman denn wohl „gelesen und gedeutet haben" würde, und kommt zum Schluss, dass Riehl in der Familie Buddenbrook „sämtliche von ihm programmatisch geforderten äußeren Elemente für ein solides Hausregiment realisiert"[40] gefunden hätte. Auch Eickhölter unternimmt allerdings keine detaillierten textbezogenen Analysen; er postuliert nur grob, dass die „Symptome [...] des Verfalls" in ‚Buddenbrooks' der „Riehl'schen Familienideologie"[41] entsprechen, ohne diesen Befund näher auszuführen. Einen direkten Kontakt Manns mit Riehls Schriften hält er trotz allem für unwahrscheinlich.[42]

Belegbar ist eine Lektüre von Riehls ‚Familie' durch Thomas Mann tatsächlich nicht. Sie ist aber keineswegs so unwahrscheinlich, wie Eickhölter glaubt. Die folgenden Untersuchungen sollen im Detail demonstrieren, dass sich in ‚Buddenbrooks' eine produktive Riehl-Rezeption niedergeschlagen hat, gerade auch in der Ausgestaltung des Verfallsmotivs. Zwei Gründe sprechen zuvörderst dafür, Riehls Studie als anschlussfähige Quelle für den jungen Thomas Mann wiederzulesen. Erstens hatte sich in den 1890er-Jahren Riehls Wunsch längst erfüllt, ‚Die Familie' möge sich „als Hausbuch [...] einbürger[n]"[43] (derselbe Erfolg war binnen kurzem auch ‚Buddenbrooks' beschieden, die Mann selbst in einem Rundfunkvortrag aus den Dreißigerjahren als „eine[] Art von deutschem Hausbuch"[44] bezeichnete). Riehls „eigensinnig deutsches Buch"[45] war seinerzeit die wohl populärste Veröffentlichung zur Thematik, überhaupt „eine[s] der meistgelesenen Werke" der Epoche, und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „in den Bücherschränken fast aller bürgerlichen Familien zu finden."[46] In Manns Geburtsstadt

---

2008b): „Thomas Mann variiert in Buddenbrooks die Hauptthese" Riehls, der das „mittelalterliche[] Modell des ‚ganzen Hauses'" als „Heilmittel gegen die negativen Trends der Zeit" propagiert habe, „als da wären: Kleinfamilie, Emanzipation der Frau, Verwilderung der Sitten." (ebd.: S. 133f.). Eickhölters Ausführungen sind anschlussfähig, werden aber auch in den beiden jüngeren Aufsätzen kaum textanalytisch untermauert und in ihren ganzen Implikationen durchdacht.

40 Eickhölter 2008a: S. 127f.

41 Eickhölter 2004: S. 114.

42 Eickhölter 2008a: S. 129.

43 Riehl (‚Die Familie'): S. VIII.

44 Mann, Thomas: Manuskript zu einem Rundfunkvortrag 1932, Thomas-Mann-Archiv der ETH-Bibliothek Zürich, siehe auch Elsaghe 2000: S. 157. Diesem Urteil konnte Mann bereits in der 1925 erschienenen Biographie ‚Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk' von Arthur Eloesser begegnen, die er unmittelbar nach Erscheinen als Widmungsexemplar erhielt: Die ‚Buddenbrooks' figurieren dort als „Hausbuch deutscher Nation" (Eloesser, Arthur: Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk. Berlin 1925. Hier: S. 77 [Signatur Thomas Mann 1939 im TMA]).

45 Riehl (‚Die Familie'): S. XI. Thomas Mann beharrte auf der „Deutschheit" seines Debütromans – siehe GKFA 1.2: S. 127.

46 Nave-Herz, Rosemarie: Wilhelm Heinrich Riehl. In: Die Geschichte der Familiensoziologie in Portraits. Hrsg. von Rosemarie Nave-Herz. Würzburg 2010, S. 15–34. Hier: S. 24.

war Riehls Prominenz eventuell sogar noch gesteigert, und zwar wegen seiner engen Freundschaft mit dem bekannten Lübecker Dichter Emanuel Geibel (den Mann „als Kind noch gesehen"[47] haben will und der in ‚Buddenbrooks' ebenfalls Spuren hinterließ[48]): Beispielsweise gehörten Riehls „sozialpolitische[] Familiennovellen" zum Bestand „der Leihbibliothek der Lübecker Schillerstiftung, die von Geibel geleitet wurde und zu deren Nutzern auch Thomas Manns Vater zu zählen ist."[49] Zweitens aber ist Riehls „Lehre von der Familie"[50] in ganz bezeichnender Weise narrativiert. Dieser selbsternannte „Culturhistoriker"[51] „schuf" nicht, wie Eickhölter verkürzend schreibt, einfach nur „Gegenbilder zu Entartung, Verfall, Degeneration",[52] sondern erarbeitete primär eine in sich geschlossene, dezidiert als „Verfallsprozess" inszenierte „Lehre",[53] deren potenzieller Reiz für den jungen Autor der ‚Buddenbrooks' auf der Hand liegt.

Riehls Denken lässt sich auf die Formel herunterbrechen, „dass, je älter etwas ist, desto besser müsse es sein":[54]

> [D]er Mann [steht] zu seiner Frau in dem aus der Liebe hervorwachsenden Verhältniß der Autorität. Nicht gezwungen durch äußere Unterdrückung, sondern weil sie es ihrer Natur nach gar nicht anders kann und mag, tritt die Frau unter die Autorität des Mannes. So war es seit die Welt stehet und so wird es bleiben.[55]

---

47 GW XI: S. 378.

48 Ob es sich bei der Figur des Jean-Jacques Hoffstede um eine Geibel-Reminiszenz handelt, wie Hartwig Dräger vermutet, ist nicht zu klären (siehe Buddenbrooks. Dichtung und Wirklichkeit. Bilddokumente. Hrsg. von Hartwig Dräger. Lübeck 1993. Hier: S. 256ff.). Wahrscheinlicher ist es, das Hobby des Maklers Sigismund Gosch, namentlich die Erarbeitung „einer Übersetzung von Lope de Vega's sämtlichen Dramen", als Seitenhieb auf Geibel zu deuten, der seinerseits Vega übersetzte (GKFA 1.1: S. 197).

49 Eickhölter 2008a: S. 129. Thomas Mann hätte Riehls Namen noch an einer anderen Stelle aufschnappen können: in Richard Wagners Aufsatz ‚Über die Benennung ‚Musikdrama'', in dem Wagner seinem Kritiker „Herrn W. H. Riehl" einen bissigen Paragraphen widmete (Wagner, Richard: Über die Benennung ‚Musikdrama'. In: Wagner, Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. Neunter Band. Leipzig o. J., S. 302–308. Hier: S. 306f. Exemplar aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 601: 9–10. Zu Riehl als Antiwagnerianer später mehr).

50 Riehl (‚Die Familie'): S. 9.

51 Ebd.: S. 153.

52 Eickhölter 2008a: S. 129.

53 Vogt: S. 32. Siehe auch Nave-Herz 2010: S. 25.

54 Eickhölter 2008a: S. 126.

55 Riehl (‚Die Familie'): S. 122.

Innerhalb dieser „natürlichen",[56] in der Bibel als „älteste[r] Urkunde des Menschengeschlechts"[57] festgeschriebenen Geschlechterordnung ist die „Familie" die Keimzelle „aller organischen Gliederungen der bürgerlichen Gesellschaft" – aller „Sitte",[58] wie Riehl sich ausdrückt: „In der Familie ist gegründet die social-politische Potenz der Sitte [...]. Die Familie ist nur das natürliche Vorgebilde der Volkspersönlichkeit, d. h. der bürgerlichen Gesellschaft."[59] In weiten Teilen dreht sich ‚Die Familie' nun gerade um die Gefährdung dieses der bürgerlichen Familie zugeschriebenen Potenzials zur ‚Sittenbildung', welches Riehl als Möglichkeitsbedingung der „bürgerlichen Gesellschaft" schlechthin begreift. Aus diesem Blickwinkel ist es angezeigt, den Text als Verfallsstudie zu lesen.

Riehl konstatiert eine drohende „Auflösung des Familienbewußtseins", die sich in der Aufhebung des „alte[n] Gedanke[ns] des ‚ganzen Hauses'"[60] äußere. Diesen „Gedanken" umreißt er folgendermaßen:

> Mit der ‚ganzen Familie' hängt nun das ‚ganze Haus' zusammen. Die moderne Zeit kennt leider fast nur noch die ‚Familie', nicht mehr das ‚Haus', den freundlichen, gemüthlichen Begriff des ganzen Hauses, welches nicht blos die natürlichen Familienmitglieder, sondern auch alle jene freiwilligen Genossen und Mitarbeiter der Familie in sich schließt, die man vor Alters mit dem Worte ‚Ingesinde' umfaßte. In dem ‚ganzen Hause' wird der Segen der Familie auch auf ganze Gruppen sonst familienloser Leute erstreckt, sie werden hineingezogen, wie durch Adoption [...].[61]

Bedroht wird das ‚ganze Haus' in den Augen des konservativen „Culturhistoriker[s]" durch bestimmte Modernisierungs- und Individualisierungstendenzen:

> Wir haben [...] kaum Sitten des Hauses, keine Tradition des Hauses. Es gibt gar viele Leute, die, wie wir mit charakteristisch einfältigem Ausdrucke sagen, ‚ein Haus machen', aber nur noch gar wenige, die ein Haus haben. Das Haus als Inbegriff einer socialen Gesammtpersönlichkeit, das ‚ganze Haus', hat der Vereinzelung der Familie weichen müssen. Hierin liegt eigentlich eine weit bedenklichere social-politische Thatsache als in der zunehmenden Lockerung der Familienbande. Das Familienbewußtsein stellt sich schon von selber

56 Ebd.
57 Ebd.: S. 4.
58 Ebd.: S. 121.
59 Ebd. Natalia Igl spricht mit Bezug auf diese Argumentationsfigur prägnant von einer „Verquickung normativ-gesellschaftskritischer Intention und ontologisch-essentialistischer Argumentation" (Igl, Natalia: Geschlechtersemantik 1800 / 1900. Zur literarischen Diskursivierung der Geschlechterkrise im Naturalismus. Göttingen 2014. Hier: S. 121).
60 Riehl (‚Die Familie'): S. 150.
61 Ebd.: S. 156.

> wieder her; das Bewußtsein des Hauses aber wird, einmal erloschen, kaum wieder zu entzünden sein. Durch das Absterben des Hauses, als der halb naturnothwendigen, halb freiwilligen Genossenschaft, ist ein Mittelglied zwischen der Familie und der Gesellschaftsgruppe verloren gegangen und die günstigste Gelegenheit zur socialen Wirksamkeit und Machtentfaltung des Hausregiments vernichtet.[62]

Ghanbari klassifiziert dieses Lamento ideengeschichtlich als Teil der Reaktion auf die „gesetzliche[] Aufhebung der *domesticité* im Zuge der Französischen Revolution", also als Reaktion auf die „Abschaffung der Herrschaft des Hausvaters über das Gesinde", durch die das ‚Haus' seine „seit Aristoteles' Definition des *oikos* konstant geblieben[e]"[63] Funktion als Nexus von Familie und Gesellschaft verloren habe.

Sozialgeschichtlich betrachtet, handelt es sich bei dem „historische[n] Wandlungsprozeß", gegen den Riehl anschreibt, um die „Transformation" des ‚Hauses' „zur bürgerlichen Kleinfamilie."[64] Damit geht die Übertragung bestimmter sozialer „Funktionen der Familie" an die „spezialisierte[n] Institutionen" eines modernen Staatswesens einher, was für Riehl einer inakzeptablen „Schwächung der patriarchalischen Ordnung"[65] gleichkommt. Wie tiefgreifend der Bruch mit der Tradition des „Haus[es]" als „ständische[r] Institution", als „unabhängige[r] Produktions- und Konsumtionsgemeinschaft"[66] gerade im deutschen Kulturraum war, erweist sich, wenn man mit Reinhart Koselleck eine begriffsgeschichtliche Perspektive einnimmt. Am von Friedrich dem Großen angeordneten Preußischen Gesetzbuch von 1785 ist die zu jener Zeit offenbar erst aufkommende Disjunktion der Termini ‚Haus' und ‚Familie' im Wortsinn ablesbar: Hier ist nicht mehr vom „Hausstand" die Rede, sondern vom im 18. Jahrhundert „eingedeutschten [...] Begriff[] der Familie"[67] – den folglich beispielsweise Luther, wie Koselleck zeigt, noch gar nicht kannte.[68]

Dass Thomas Mann diese seinerzeit noch nicht lange zurückliegenden sozial- und begriffsgeschichtlichen Paradigmenwechsel wahrnahm, dass er also die Zer-

---

62 Ebd.

63 Ghanbari: S. 2; Hervorhebung im Original.

64 Vogt: S. 29.

65 Nave-Herz 2010: S. 25. Siehe hierzu auch Haag 2012b: S. 116f.

66 Koselleck, Reinhart: Die Auflösung des Hauses als ständischer Herrschaftseinheit. Anmerkungen zum Rechtswandel von Haus, Familie und Gesinde in Preußen zwischen der Französischen Revolution und 1848. In: Familie zwischen Tradition und Moderne. Studien zur Geschichte der Familie in Deutschland und Frankreich vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Neithard Bulst/Joseph Goy/Jochen Hoock. Göttingen 1981, S. 109–124. Hier: S. 110.

67 Ebd.: S. 112.

68 Siehe ebd.

faserung des „Oikos", des Hauses als „ständische[r] Institution",[69] mithin des ‚ganzen Hauses'[70] in seinem ersten Roman reflektierte, ist unschwer erkennbar. In ‚Buddenbrooks' „kommt dem Haus" jene erhöhte „motivische und epistemische Relevanz zu", die sich laut Haag ab „der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" Geltung verschaffte, und dem Haus eignet auch bei Mann „gerade da, wo es als trostreicher Rückzugsraum vorgestellt wird, eine auffällige Instabilität":[71] Streng genommen erzählt der Roman nicht vom ‚Verfall einer Familie', sondern vom Verfall eines ‚ganzen Hauses' im Sinne Riehls, also vom Verfall einer „Haushaltsfamilie mit Produktionsfunktion."[72]

Symptomatisch hierfür ist schon nur die Extension des Nomens ‚Haus' im Roman.[73] Es bezeichnet den Familiensitz, das „Haus[] in der Mengstraße",[74] als Metonymie indes auch das ‚Haus Buddenbrook', also die ganze Familie,[75] und schließlich, im Dienste einer Leitmotivik der Verflechtung von privaten und ökonomischen Belangen, eben auch das „Handels*haus*[]"[76] Buddenbrook. Aus diesen drei Komponenten konstituiert sich das ‚ganze Haus' der Buddenbrooks,[77] das hier wie bei Riehl als (sukzessive desintegrierende) „sociale[] Gesammtper-

---

69 Ebd.: S. 110. Einen schlagenden Beleg für diese ‚Auflösung', für die „Bedeutungsverengung des Lexems ‚Haus'", gibt Haag: „Während Johann Georg Krünitz' *Oekonomische Encyklopädie* das Haus noch über rund 80 Seiten definiert, wird in Meyers Konversationslexikon rund hundert Jahre später [also 1887, Anm. v. J. R.] unter dem Stichwort ‚Haus' kurzerhand auf den Eintrag ‚Wohnhaus' verwiesen und damit *eine* Bestimmung des Wortes als die ausschließliche festgeschrieben." (Haag 2012a: S. 11; Hervorhebung im Original).

70 Das seine Faszination noch lange nach der (zumindest juristischen) „Auflösung des Hauses als ständischer Herrschaftseinheit" (Koselleck: S. 109) und auch nach Riehls nostalgischen Evokationen dieses Ideals beibehielt, wenn man beispielsweise an Otto Brunners umstrittenen, auf Riehl aufbauenden Aufsatz zum ‚ganzen Haus' denkt, siehe Brunner, Otto: Das ‚ganze Haus' und die alte europäische ‚Ökonomik'. In: Familie und Gesellschaft. Hrsg. von Ferdinand Oeter. Tübingen 1966, S. 23–56. Zur Kritik an Brunner siehe Opitz, Claudia: Neue Wege der Sozialgeschichte? Ein kritischer Blick auf Otto Brunners Konzept des ‚ganzen Hauses'. In: Geschichte und Gesellschaft 20 (1994), S. 88–98.

71 Haag 2012a: S. 10f.

72 Nave-Herz 2004: S. 72. Der Roman nimmt also vorweg, was Mann 1925 in seinem ‚Ehe-Brief' lapidar konstatieren wird: „[D]er epische Begriff des ‚Hauswesens' [...] ist gesprengt." (Mann, Thomas: Die Ehe im Übergang. Brief an den Grafen Hermann Keyserling. In: Mann, Essays II. 1914–1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2002, S. 1026–1044. Hier: S. 1027).

73 Auf diese semantischen Schattierungen verweist auch Vogt: S. 28f.

74 GKFA 1.1: S. 12.

75 Siehe z. B. ebd.: S. 244.

76 Ebd.: S. 36; Hervorhebung nicht im Original.

77 Der Titel der dänischen, norwegischen und schwedischen Übersetzungen lautet denn auch ‚Huset Buddenbrook'.

sönlichkeit" gedacht ist. Die genannten semantischen Facetten stehen nämlich in ‚Buddenbrooks' in einem Verhältnis der Interdependenz: Der schlechte Geschäftsgang affiziert die einzelnen Familienmitglieder, deren psychischer und physischer Verfall wiederum das Unternehmen gefährdet – bis zuletzt der Stammsitz verkauft werden muss, was nur Riehls Behauptung zu bestätigen scheint, dass das architektonische Haus durch die Desintegration eines ganzheitlichen ‚Raumgefühls' dem „tosenden Wirbel der allgemeinen städtischen Kapitalwirthschaft" anheimfalle und zur „wandelbare[n] Waare"[78] werde.

Bezeichnend für die mit Riehl beschreibbare Krise, für die „Entleerung"[79] des ‚ganzen Hauses', ist die Art und Weise, wie die Binnengeschichte der Ida Jungmann mit dem Hausstand der Buddenbrooks verknüpft wird. Die Preußin stößt im Alter von zwanzig Jahren zur Familie, erarbeitet sich bald durch ihre „[T]üchtig[keit]" und „Loyalität" eine feste „Stellung in diesem *Hause*"[80] und wird nach „vierzig Jahren im Buddenbrookschen *Hause*" durch Gerda „entlassen" – obwohl diese „weit später in die Familie eingetreten war, als sie".[81] Gezeigt wird hier über die schleichende Ausgrenzung des durch Ida verkörperten, einst zum Familienverband zählenden „‚Ingesinde[s]'" eben jenes von Riehl diagnostizierte „Absterben" des ‚ganzen Hauses' als „sociale[] Gesammtpersönlichkeit".

Dafür spricht auch eine Textstelle, an der über beziehungsweise zu Ida Jungmann in einem Duktus gesprochen wird, der entschieden an Riehl gemahnt. Riehl beanstandet, dass „‚Familienmeubel'" inzwischen als „altväterisch" gälten und „nur diejenige Ausstattung für vornehm" gehalten werde, „bei welcher alles funkelneu" sei – die „‚Familienmeubel'" bezeichnet er dabei als „alte, treue Diener des Hauses".[82] Auf diese Formulierung könnte man aus quellenkritischer Sicht die Metaphorik der Grußformel zurückführen, die Tony, in „beste[r] Stim-

---

78 Riehl (‚Die Familie'): S. 196. Zuvor schon heißt es: „[W]enn Grund und Boden, Haus und Hof, zu einer beweglichen Waare wird, muß dieses Beisammenbleiben der Alten und Jungen allmählig verschwinden." (ebd.: S. 166).

79 Vogt: S. 30. Vom Beharrungsvermögen der Denkfigur des vom „Absterben" bedrohten ‚ganzen Hauses' kündet Heinrich Breloers Verfilmung der ‚Buddenbrooks' (2008) in ‚anschaulicher' Weise: Der Film endet nicht mit Sesemi Weichbrodts aus dem Roman übernommener Beteuerung „*[e]s ist so!*" (GKFA 1.1: S. 837; Hervorhebung im Original), sondern mit einer unmittelbar darauffolgenden Kamerafahrt durch den nun tatsächlich ‚entleerten' und ‚abgestorbenen' Familiensitz. Ähnliches beobachtet Hachenberg – allerdings ohne den sich anbietenden diskursgeschichtlichen Bezug zu Riehl herzustellen – in der Hörspiel-Bearbeitung der ‚Buddenbrooks' (1965, Regie von Wolfgang Liebeneiner), wenn sie eine „‚Entklanglichung' der akustischen Räume", eine „verstärkte Konzentration auf die solitäre Stimme des Erzählers", kurzum eine Entleerung, eine „stimmlich[e] [E]ntvölker[ung]" der „Klang-Räume" konstatiert (Hachenberg: S. 173, Anm. 162).

80 GKFA 1.1: S. 15; Hervorhebung nicht im Original.

81 Ebd.: S. 770; Hervorhebung nicht im Original.

82 Riehl (‚Die Familie'): S. 180.

mung“ befindlich, im dritten Kapitel des achten Teils an Ida Jungmann richtet: „‚Wie geht es dir, du altes Möbel?‘“[83] Diese Anrede, deren Merkwürdigkeit der Text unmittelbar registriert – „‚Ei, ei, Tonychen; Möbel, mein Kindchen?[‘]“[84] –, kann aufgrund der Analogiebildung zwischen treuer Dienerschaft und Familienmobiliar ohne weiteres in Riehls Verfallsszenarien und deren diagnostisches Vokabular eingelesen werden. Ida, das „alte[] Möbel“ oder eben die „alte, treue Diener[in] des Hauses“, wird ausrangiert wie die von Riehl geschätzten „‚Familienmeubel‘“, für die ausgerechnet die ansonsten traditionsbewusste Tony wenig Sinn zu haben scheint, frönt sie doch bei jeder Gelegenheit ungeniert ihrer Leidenschaft für „neuerliche Möbel-Anschaffungen“.[85]

3.2 Riehls ‚Familie‘ als diskursive Kippstelle in ‚Buddenbrooks‘

Es ließen sich auf dieser Makro-Ebene ohne großen Aufwand weitere Indizien dafür finden, dass die Problemstellung in ‚Buddenbrooks‘ „in hohem Maße dem Bild“[86] entspricht, das Riehl von der im Niedergang begriffenen deutschen Bürgerfamilie entwarf. Dieser Befund allein wäre ja auch nicht neu. Allerdings wurde bislang nicht umfassend gezeigt, wie auffällig und weitreichend die Verzahnung von ‚Buddenbrooks‘ und ‚Die Familie‘ eigentlich ist. Auch die produktionsästhetische und wissenspoetologische Frage nach der Motiviertheit und nach der Überformung des ganzen Riehl-Komplexes in ‚Buddenbrooks‘ ist noch offen. In der Folge soll deshalb aufgezeigt werden, dass Riehls Gedankenwelt bei Mann nicht nur diffus nachhallt, sondern als zeitgenössischer Diskurs mit bislang nicht erkannter Akribie in ‚Buddenbrooks‘ eingesenkt und im Text auf noch zu erhellende Weise funktionalisiert ist. Mit anderen Worten: Riehls detailversessene Zeit- und Niedergangsdiagnostik, die auf einer „Fülle“ „volkskundliche[r] Exkurse“, „eigenethnographische[r] Beobachtungen zu architektonischen Details, Praktiken der Namensgebung“ sowie „Ritualen des Essens und Trinkens“[87] fußt, ist Thomas Manns Roman bis in kleine Details mutatis mutandis aufmontiert.

Die Publikation von ‚Die Familie‘ im Jahr 1855 bildet, um es nochmals zu betonen, eine diskursive Kippstelle. Spätestens mit dem Erfolg von Riehls Buch wird die Familie zur Arena „social-politische[r]“ Kämpfe um die „Sitte“, um den Fortbestand der „bürgerlichen Gesellschaft“, als deren Antagonisten Riehl die

83 GKFA 1.1: S. 505.
84 Ebd.: S. 506.
85 Ebd.: S. 186.
86 Eickhölter 2004: S. 114.
87 Ghanbari: S. 3f.

„moderne[n] Socialisten"[88] identifiziert. Die Debatte über die grundlegenden familiensoziologischen Veränderungen des 19. Jahrhunderts – die Intimisierung des Familienlebens und das Aufkommen der Liebesehe,[89] die Emotionalisierung der Kindheit[90], die Auswirkungen dieser Vorgänge auf den „Wohnstil"[91] – wird im deutschsprachigen Raum am publikumswirksamsten durch Riehl angestoßen. Aus diesem schon erläuterten Status Riehls als „Diskursivitätsbegründer" ergibt sich eine Arbeitshypothese: Die durch ‚Die Familie' markierte diskursive Kippstelle, die von der erzählten Zeit der ‚Buddenbrooks' abgedeckt wird, erhält im Roman geradezu eine Scharnierfunktion.

In der „zweite[n] Septemberwoche"[92] des Jahres 1855 stirbt zunächst Jean Buddenbrook, seinerseits zwar ein schon vom Verfall gezeichneter Schwärmer, der aber doch zuweilen einen „hübsche[n] Erfolg" und „gute[] Coups"[93] zu verzeichnen hatte. Die Familie oder eben das ‚ganze Haus' stand durchaus noch in einem relativ soliden „Verhältniß der Autorität" zu ihm. Gleichsam im Anschluss an Riehl sind spätestens ab diesem Punkt die innerfamiliären Intimisierungstendenzen pathologisiert, namentlich als „Vereinzelung" und „Vereinsamung des Familiengliedes",[94] welche die Funktion der Familie als „sociale[] Gesammtpersönlichkeit" im ‚ganzen Haus' untergraben. Im Februar 1856, um nur ein erstes Beispiel zu nennen, kehrt „nach achtjähriger Abwesenheit" Christian aus Chile zurück; seine krankhafte Alterität wird durch „etwas Tropisches"[95] und die stoßende Gewohnheit indiziert, „sein Intimstes nach außen" zu „kehr[en]."[96] Die bei Riehl konstatierte Emphase auf der „Romantik" der Ehe – „[d]ie Neigungsheirathen überwiegen",[97] „[b]ei dem reichern [...] Bürger [...] wird die Gründung einer Familie fast immer rein die Sache persönlicher Neigung sein"[98] – verschafft sich ab diesem Punkt der erzählten Zeit ebenfalls ihr Recht: Konnte Jean die „Neigung" Tonys zu Morten noch in keiner Weise „ernst nehmen",[99] so ist es nun Thomas gestattet, die Frau zu ehelichen, die er „lieb[t]"[100] (wobei seine Ehe selbstver-

88 Riehl (‚Die Familie'): S. 120.
89 Siehe Nave-Herz 2004: S. 75; S. 78. Siehe hierzu Riehl (‚Die Familie'): S. 45; S. 47.
90 Siehe Nave-Herz 2004: S. 78. Siehe hierzu Riehl (‚Die Familie'): S. 56ff.
91 Nave-Herz 2004: S. 76. Siehe hierzu Riehl (‚Die Familie'): S. 173ff.
92 GKFA 1.1: S. 268.
93 Ebd.: S. 280.
94 Riehl (‚Die Familie'): S. 179.
95 GKFA 1.1: S. 282.
96 Ebd.: S. 289.
97 Riehl (‚Die Familie'): S. 45.
98 Ebd.: S. 47.
99 GKFA 1.1: S. 160.
100 Ebd.: S. 317.

ständlich nicht nur aus „Neigung", sondern auch aus ökonomischer Vernunft geschlossen wird[101]). In diese Zeit fällt zudem das erste, nur sehr gerafft erzählte – oder weniger erzählte denn beiläufig erwähnte – „Absterben" eines ‚ganzen Hauses': „Mit dem Tode des Konsuls Johann Buddenbrook"[102] ausgerechnet „im Spätsommer des Jahres fünfundfünfzig"[103] „war das gesellschaftliche Leben in der Mengstraße erloschen".[104]

Der erste und, sieht man von Tonys zweiter Tochter ab, die 1859 kurz nach der Geburt stirbt, auch letzte in der post-Riehl'schen Zeit geborene Buddenbrook ist Hanno mit Jahrgang 1861. Dementsprechend zeigen sich in Hannos Person neben der im 19. Jahrhundert einsetzenden ‚Emotionalisierung der Kindheit' auch ganz spezifische, an ein bei Riehl skizziertes Kindheitsbild gekoppelte Verfallserscheinungen. Riehl verteufelt in diesem Zusammenhang „das künstlerische Dilettantenthum bei den Frauen", die seiner Ansicht nach „den Frieden des Hauses" pflegen und sich ansonsten still verhalten sollen, und geht davon aus, dass solches „Dilettantenthum bei den Frauen mit den künstlerischen Wunderkindern zusammenfällt."[105] Wenn „heutzutage das künstlerische Virtuosenthum miasmatisch in der Luft der Zeit schweb[e]" und „die Frauen massenhaft davon berührt" würden, sei es nur eine Frage der Zeit, bis „selbst auch noch die Kinder" in diesen Mahlstrom gerieten: So träten Frau und Kind „aus dem Rahmen der" patriarchal organisierten „Familie" heraus und erzeugten die „krankhafte

101 Siehe ebd.
102 Ebd.: S. 334.
103 Ebd.: S. 266.
104 Ebd.: S. 334. Einen solchen Vorgang hatte schon die Wetterlage am Todestag des Konsuls ausgelöst, und zwar im Interieur des Mengstraßenhauses: „Die Farben des Zimmers, die Tinten der Landschaften auf den Tapeten, das Gelb der Möbel und der Vorhänge, waren *erloschen* […]." Ebd.: S. 269f.; Hervorhebung nicht im Original. Die Metaphorik von ‚erlöschen' und ‚entzünden' verwendet auch Riehl mit Bezug auf das ‚ganze Haus' (siehe Riehl [‚Die Familie']: S. 156).
105 Riehl (‚Die Familie'): S. 56f. Ebendiese Konfiguration von kindlichem Virtuosentum und weiblichem „Dilettantenthum" bearbeitete Mann in zugespitzter Form wenige Jahre nach ‚Buddenbrooks' in der Prosaskizze ‚Das Wunderkind' (1903), deren Genese also auch mit einer produktiven Riehl-Lektüre verschränkt sein könnte: Das Wunderkind, der achtjährige Pianist „Bibi Saccellaphylaccas", ruft mit seinen Kompositionen „nervöse[] Schauer" beim Publikum hervor und wird protegiert von seiner übergewichtigen „Mama" und einer „[,]dumme[n], alte[n] Prinzessin[']", zu deren „Füßen […] Perserteppiche" ausgebreitet sind (Mann, Thomas: Das Wunderkind. In: Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 396–407. Hier: S. 396; S. 404; S. 405; S. 399). Auf Riehl geht womöglich nicht nur der Wunderkind-Komplex zurück: Auch zur Homologie von Musik, Kindlichkeit und ‚Nervosität' sowie Orientalismus und dilettantisch-parasitärer Weiblichkeit konnte Mann ‚Die Familie' konsultieren (dazu gleich mehr).

Nervenstimmung des Zeitalters."[106] „Es ist die Musik", die in Riehls Augen das „Wahrzeichen" bildet für diese ‚Stimmung', „für das verstörte, unruhig geistreiche Wesen des Salons"; er sieht „in ihrer gegenwärtigen Erscheinung" eine „übertriebene, überreizte musikalische Schreibart" am Werk, „die jeder melodischen und harmonischen Wendung eine aparte Pointe geben will".[107] Mit dieser Sphäre, versteht sich, dürfen Kinder in einem intakten ‚ganzen Haus' auf keinen Fall in Berührung kommen: „Uns erscheint es aber als eine wahre Sünde wider den heiligen Geist, die harmlose Kinderseele hinauszustoßen in dieses Treiben."[108]

Dass Gerda und besonders Hanno an dieser musikalischen „Nervenstimmung" partizipieren, liegt auf der Hand und wurde, allerdings ohne Bezug zu Riehl, längst bemerkt.[109] Aber auch die konkrete Symptomatologie des Niedergangs ist hier identisch konfiguriert wie bei Riehl. Auf Hannos frühen Kontakt mit der Musik Richard Wagners, des Repräsentanten jener von Riehl monierten „überreizte[n] musikalische[n] Schreibart", noch dazu im „*Salon*",[110] reagiert Gerdas Duettpartner „Edmund Pfühl, Organist von Sankt Marien",[111] ungefähr so, wie es auch Riehl selbst getan hätte: „‚Pfui! [...] Und das Kind, dort sitzt das Kind auf seinem Stuhle! [...] Wollen Sie seinen Geist denn ganz und gar vergiften?'"[112] „Es ist" in ‚Buddenbrooks' wie in ‚Die Familie' „die Musik", aus der krankhafte „Nervenstimmung[en]" und Schädigungen „harmlose[r] Kinderseele[n]" hervorgehen. Hannos im frühkindlichen Alter erlittene Ansteckung durch die „überreizte musikalische Schreibart" wird spätestens dann klinisch manifest, als er seiner ersten Komposition, einer unscheinbaren „Phantasie",[113] à tout prix ebendie „aparte Pointe" verleiht, die Riehl als Anzeichen „krankhafter Nervenstimmung" wertet: „‚Was ist das für ein theatralischer Schluss, Johann!'"[114]

---

106 Riehl (‚Die Familie'): S. 57f. Die Verbindung zwischen Musik und überreizter „Nervenstimmung" wurde auch in der zeitgenössischen medizinischen beziehungsweise populärwissenschaftlichen Literatur hergestellt, so zum Beispiel in Paul Julius Möbius' Schrift ‚Die Nervosität' (1882). Siehe hierzu Max 2008: S. 121.

107 Riehl (‚Die Familie'): S. 271. Zur Rolle des Salons, der Musik und Richard Wagners bei Riehl später mehr.

108 Ebd.: S. 272.

109 Siehe beispielsweise Max 2008: S. 212; S. 246. Vollkommen fehl geht dagegen meines Erachtens Belgum, die behauptet, dass „the house and Hanno's music" im Roman zwar „at odds with each other" seien, aber dennoch eine irgendwie geartete Perspektive zu ihrer harmonischen Vereinigung bestehe (Belgum: S. 190).

110 GKFA 1.1: S. 544; Hervorhebung nicht im Original.

111 Ebd.: S. 543.

112 Ebd.: S. 548.

113 Ebd.: S. 555.

114 Ebd.

Diese „übertriebene, überreizte", scil. wagnerianische „musikalische Schreibart", die gemäß Riehl „der großen Masse bereits den Magen völlig verdorben hat",[115] schlägt auch Hanno auf dieses Organ: Er vergegenwärtigt sich nach dem letzten Weihnachtsabend, den seine Großmutter noch erlebt, seine die Musikleidenschaft befördernden Geschenke, „sein *Theater*, sein *Harmonium*", und zwar eben mit dem „revoltierenden Magen"[116] eines reuigen Schlemmers und verfallsgeweihten Jungwagnerianers. „Es ist" folgerichtig bei Riehl wie bei Mann die als weiblich und kindhaft konnotierte „Musik", von der ein hohes Gefährdungspotenzial für das ‚ganze Haus' ausgeht, da durch die Beschäftigung mit dieser Kunstform die Frau und das ‚Wunderkind' „aus dem Rahmen der Familie" fallen. Daran besteht jedenfalls für Thomas Buddenbrook kein Zweifel: „[D]ie Leidenschaft der Musik [...] wurde [...] ihm zu einer feindlichen Macht, die sich zwischen ihn und das Kind stellte [...], als drohe diese feindselige Macht, ihn zu einem Fremden in seinem eigenen Hause zu machen."[117] Und an anderer Stelle: „Er hatte die Musik als seine Feindin empfunden [...]. Die Musik [...] war der Einfluss seiner Mutter [also Gerdas, Anm. v. J. R.] [...]. Aber die Zeit begann, da einem Vater Gelegenheit gegeben wird, auch seinerseits auf seinen Sohn zu wirken [...] und mit männlichen Gegeneindrücken die bisherigen weiblichen Einflüsse zu neutralisieren."[118]

Auch bestimmte „architektonische[] Details" fügen sich in das an Riehl geschulte Verfallspanorama, das in ‚Buddenbrooks' auffälligerweise ab 1855 gestaltet wird.[119] Riehl entwirft eine ‚Soziologie des Wohnens' avant la lettre, indem er diejenigen Aspekte des Wohnens zum „Gegenstand" seiner Überlegungen macht, die „an den verschiedenen Ausformungen des Wohnens jeweils gesellschaftlich verursacht" sind beziehungsweise „sich mit unterschiedlichen gesell-

115 Riehl (‚Die Familie'): S. 271.

116 GKFA 1.1: S. 602; Hervorhebungen nicht im Original.

117 Ebd.: S. 559.

118 Ebd.: S. 682. Wie Max bemerkt, wird diese Bedrohung der Kernfamilie noch verstärkt durch die spezifische Ausprägung von Gerdas Musikalität: Sie spielt Geige und lässt sich „von männlichen Personen am Klavier begleiten"; als dergestalt „‚tonangebende'" Frau stellt sie die zur erzählten Zeit geltenden Geschlechterrollen auf den Kopf (Max 2008: S. 246) – auch darin, dass sich Gerdas männliche Mitmusikanten buchstäblich zu „Diener[n]" (GKFA 1.1: S. 712) machen, besteht also das von Hanno miterlebte Skandalon, das sich im Buddenbrook'schen Salon abspielt.

119 Weshalb man mit Belgum festhalten darf, dass die Verfallsthematik im Roman nicht einfach organisch aus der zeittypischen Décadence-Frisson erwuchs; vielmehr reicht sie, wie die Nähe von ‚Buddenbrooks' zu Riehls Familien-Buch zeigt, in deutlich tiefere Diskursschichten des 19. Jahrhunderts zurück: „[‚Buddenbrooks'] follows the nineteenth-century preoccupation with the *Bürgerfamilie* as much as it does the *fin de siècle* fascination with the feeble aesthete." (Belgum: S. 186; Hervorhebungen im Original).

schaftlichen Formationen veränder[n]“, indem er also, kurzum, ins Auge fasst, „was“ am Wohnen „historisch wandelbar ist.“[120] Ausgehend von einem folglich trotz seiner vortheoretischen Ausrichtung durchaus ‚soziologischen‘ Interesse macht Riehl das „Absterben“ des ‚ganzen Hauses‘ nicht zuletzt an der konkreten *Form* des ‚Hauses‘ fest: Im Kapitel „Die Familie und die bürgerliche Baukunst“ erklärt er die „Architektur des modernen Wohnhauses“ zum „steinerne[n] Sinnbild der erlöschenden Idee vom ‚ganzen Hause.‘“[121] Die Bauweise „moderne[r] großstädtische[r] Privathäuser[]“ sei dem „häusliche[n] Leben“ abträglich; die früher üblichen „breiten Vorplätze“ seien „zu einem armseligen schmalen Hausgang zusammengeschrumpft“, und überhaupt fielen „die dem ‚ganzen Hause‘ gewidmeten“ Räumlichkeiten den „Häuserspeculanten“ zum Opfer, in deren Augen sie „überflüssig“[122] seien. Für solche Wohnraumoptimierung, die nicht der Restituierung des ‚ganzen Hauses‘ dient, sondern der möglichst „ingeniösen [...] [V]erwert[ung]“[123] des Wohneigentums, steht im Roman Hermann Hagenström. Schon sein Wohnhaus „in der Sandstraße“ zeichnet sich aus durch „praktisch ausgebeutete[] Raumverhältnisse[]“;[124] er ist darüber hinaus „der Erste, absolut in der ganzen Stadt der Erste [...], der seine Wohnräume und seine Comptoirs mit Gas beleuchtet“,[125] und als er das Mengstraßengrundstück erwirbt, reißt er sogleich dessen „Rückgebäude“ ab und ersetzt es durch einen „rasch aufs Vorteilhafteste vermieteten“[126] Neubau.

Der proto-Wohnsoziologe Riehl blickt zudem „in das Innere unserer Wohnungen“ und konstatiert, „daß das ‚Familienzimmer‘, der gemeinsame Aufenthalt für Mann und Weib und Kinder und Gesinde immer kleiner geworden oder ganz verschwunden ist.“[127] Stattdessen würden „die besondern Zimmer für einzelne Familienglieder immer zahlreicher und eigenthümlicher ausgestattet. Vater, Mutter und Kinder beanspruchen für sich bereits eine ganze Reihe verschiedenartiger Gemächer.“[128] Emblematisch für diese destruktive Tendenz ist bei Riehl „ein[] ganz neue[s] Gemache [...]: de[r] Salon“,[129] ein „dem deutschen Hause aufgepfropftes fremdes“, in „französische[n] Anschauungen“ wurzeln-

120 Häußermann/Siebel: S. 13.
121 Riehl (‚Die Familie‘): S. 173.
122 Ebd.: S. 175.
123 GKFA 1.1: S. 670.
124 Ebd.: S. 450.
125 Ebd.: S. 451.
126 Ebd.: S. 670f.
127 Riehl (‚Die Familie‘): S. 179.
128 Ebd.
129 Ebd.: S. 185.

des „Gewächs."[130] Der Salon diene „nicht […] dem ‚Hause', sondern der ‚Gesellschaft'" und habe somit „nur eine negative Bedeutung für die Familie".[131] Im Salon sei „der Schwerpunkt des architektonischen Hauses außerhalb des socialen gerückt und damit das ‚ganze Haus' windschief geworden";[132] er gehört, wie Habermas ein gutes Jahrhundert später schreiben wird, einer „außerfamilialen Sphäre"[133] an.

‚Buddenbrooks' zeichnet diese angebliche Entwicklung des Salons „zum bedeutsamsten Raum des modernen Hauses"[134] nach.[135] Im „schlichten"[136] Haus an der Breitenstraße, das Gerda und Thomas nach ihrer Rückkehr aus den Flitterwochen bewohnen, befindet sich nur ein „schmale[r] Salon" mit einem übrigens freistehenden „Erker"[137] (hierzu gleich mehr). Die erste detaillierte Schilderung des Neubaus in der Fischergrube, den Thomas, Gerda und Hanno 1864 beziehen, zeugt sodann von den gewandelten wohnkulturellen Verhältnissen: Nun ist der „Salon" ein ausgesprochen „luxuriöse[s] Gemach[]" und nimmt „zusammen mit dem Wohnzimmer die ganze Frontbreite des Hauses ein" – und er trägt „mit seinem großen Konzertflügel, auf dem Gerdas Geigenkasten stand", ausgerechnet „den Charakter eines Musikzimmers."[138] Das Wohnzimmer, seinerseits ein

---

130 Ebd.: S. 186.
131 Ebd.: S. 185.
132 Ebd.
133 Habermas: S. 107. Im Hausstand der bürgerlichen Kleinfamilie, schreibt Habermas im Anschluss an Riehl, habe „[n]ur noch der Name des Salons […] an den Ursprung des geselligen Disputierens und des öffentlichen Räsonnements aus der Sphäre der adligen Gesellschaft [erinnert]. Von dieser hat sich der Salon als Ort des Verkehrs der bürgerlichen Familienväter und ihrer Frauen inzwischen gelöst. Die Privatleute, die sich hier zum Publikum formieren, gehen nicht ‚in der Gesellschaft' auf; sie treten jeweils erst aus einem privaten Leben sozusagen hervor, das im Binnenraum der patriarchalischen Kleinfamilie institutionelle Gestalt gewonnen hat." (ebd.: S. 109).
134 Riehl (‚Die Familie'): S. 185. Siehe hierzu auch Montenegro: S. 210.
135 Noch expliziter geriet die an Riehl erinnernde Ausgestaltung des Salons in einem früheren Werk Manns: in der bereits erwähnten Erzählung ‚Der Bajazzo', die in Riehls Todesjahr 1897 erschien. In diesem Text ist der „Salon" auch geographisch im romanischen Sprachraum situiert – in der „Pension Minelli zu Palermo" –, und der Bajazzo musiziert noch dazu „[i]n einem Kreise von Franzosen" (GKFA 2.1: S. 133f.). Was er dort „am Pianino", also an einer Art Abklatsch des „Flügel[s]" seiner *Mutter* (ebd.: S. 121), zustande bringt, kongruiert denn auch mit Riehls Postulat des „verstörte[n], unruhig geistreiche[n]" und a limine inauthentischen „Wesen[s] des Salons": Es ist ein improvisiertes „Musikdrama" im Wagner-Stil, „eine lächerliche zugleich und geistreiche Karrikatur", kurzum eine Travestie ohne Kunstcharakter (ebd.: S. 134).
136 GKFA 1.1: S. 326.
137 Ebd.: S. 328.
138 Ebd.: S. 517. Kurz nach der Publikation der ‚Buddenbrooks' konnte Thomas Mann bestätigt finden, was Riehl über die ‚Karriere' des Salons und der Musik im deutschen Haus schrieb –

eigentlich der Gemeinschaft gewidmeter Raum,[139] scheint den Zusammenhalt des ‚ganzen Hauses' auch nicht zu befördern: In ihm halten sich Thomas, Gerda und Hanno zumeist „allein"[140] oder „müßig"[141] auf, und auf seiner „Schwelle"[142] wird Hanno im Kreise der Familie gedemütigt.

In der Versuchsanordnung des Romans entfaltet nun der Salon gerade in Kombination mit der Musik, zumal der von Gerda favorisierten „überreizte[n]" „neuen Musik",[143] seine zersetzende Wirkung. Im Salon wird, wie gezeigt, zunächst Hannos „harmlose Kinderseele" durch Wagner-Kompositionen geschädigt. Ebenfalls im „Salon" offenbart sich spätestens beim „erste[n] Weihnachtsfest ohne die Konsulin"[144] der drohende Zerfall des ‚ganzen Hauses'.[145] „Nur" eine Rumpf-Familie begeht das Fest, da Thomas „nicht gewillt" ist, „alle Teilnehmer an den Weihnachtsabenden der Konsulin", eben das ‚ganze Haus', „nun seinerseits zu versammeln".[146] In homologer Entsprechung zu diesem zahlenmäßigen Schwund des ‚ganzen Hauses' verliert im gleichen Zuge das traditionelle Liedgut seine einende Funktion, denn die sowieso nur noch „mit halber Stimme" im Chor gesungenen Weihnachtslieder werden durch ein Duett verdrängt: Hanno und Gerda sondern sich auch in diesem festlichen Rahmen vom ehemals ‚ganzen Haus' ab und geben „eine Sonate von Mozart."[147] Der „Salon" ist schließlich auch das Zimmer, in dem sich Gerda mit Leutnant von Throta in „Extasen" hineinmusiziert, die in Kombination mit der jeweils auf sie folgenden „lange, lange" währenden „Lautlosigkeit" bei Thomas Buddenbrook schlechterdings

---

dann nämlich, als er „bei Pringsheims" „gesellschaftlich eingeführt" wurde (‚TM/HM': S. 49). Im 1889–90 erbauten Palais Pringsheim an der Münchner Arcisstraße 12 war der Status des „Musiksaal[s]" als „wichtigste[r] Raum" durch dessen Größe und Ausstattung und sogar noch durch die Fassade emphatisiert: „Ein Erker auf der linken Seite" lenkte die Aufmerksamkeit auf diesen mit „ca. 65m^2" „wichtigsten" und „größten" Raum „im Innern" des Palais (Kruft 1993: S. 7). Als „wichtigsten Raum" wird auch Mann das „Musikzimmer" (ebd.) betrachtet haben, waren dessen Wände doch mit dem bereits diskutierten „unsäglich schöne[n] Fries von Hans Thoma" geschmückt.

139 Eine von 1879 datierende Illustration des bürgerlichen Idealwohnzimmers, in dem alle Familienmitglieder und sogar eine Bedienstete zusammenkommen, findet sich in Muthesius: S. 168.

140 GKFA 1.1: S. 494, siehe auch ebd.: S. 551.

141 Ebd.: S. 574.

142 Ebd.: S. 533.

143 Ebd.: S. 547.

144 Ebd.: S. 668.

145 Ähnlich liest Vogt diese Passage, siehe Vogt: S. 34f. Siehe hierzu auch Kuschel, Karl-Josef: Weihnachten bei Thomas Mann. Düsseldorf 2006; hier besonders: S. 48–74.

146 GKFA 1.1: S. 668.

147 Ebd.: S. 669.

„Grauen"[148] erregen. Dass dieser das ‚ganze Haus' erschütternde quasi-Ehebruch dem gemeinsamen Musizieren der Frau des Hauses mit einem familienfremden Junggesellen geschuldet ist, erklärt sich auch aus der entfremdenden Kraft, die Riehl der Musik, oder genauer: dem „künstlerische[n] Dilettantenthum bei den Frauen" zuschreibt. In der Art und Weise, wie der Roman bürgerliche Salonkultur und die Kunstform der Musik als Niedergangserscheinungen engführt, folgt er also Riehls Diagnose einer Kollusion des „unruhig geistreichen Wesen[s] des Salons" und der „Musik".

Bei Riehl ist der Salon allerdings nicht nur über die Musik als Raum codiert, der für die „Auflösung [...] des Familienlebens"[149] steht. Auf einer architekturkritischen Makro-Ebene ist dieser Raum für Riehl ohnehin die wichtigste Chiffre der „Vereinsamung des Familiengliedes selbst im Innern des Hauses".[150] In ebendieser Manier wird der Salon in ‚Buddenbrooks', im vierten Kapitel des achten Teils, als Verfallssymptom lesbar gemacht. Dort figuriert er als Komponente einer aufwendig konstruierten Raumsemantik, eines architektonischen Ensembles, das, wie auch Vogt gesehen hat,[151] in seiner Gänze einer fatalen „Vereinzelung"[152] Vorschub leistet.[153] Nachdem Tony ihm den Vorschlag gemacht hat, die Pöppenrader Ernte „auf dem Halme" zu kaufen, ergreift Thomas „[e]ine große Unruhe".[154] Er verlässt das Wohnzimmer und begibt sich auf Wanderschaft in seinem eigenen Haus:

---

148 Ebd.: S. 712.
149 Riehl (‚Die Familie'): S. 185.
150 Ebd.: S. 179.
151 Siehe Vogt: S. 33.
152 Riehl (‚Die Familie'): S. 156.
153 Wie stark diese „Vereinzelung" der Familienmitglieder mit der Innenarchitektur zusammenhängt, zeigt sich, wenn man erfährt, dass Hannos Kinderbettchen in Ida Jungmanns Zimmer steht (GKFA 1.1: S. 506) und Gerda und Thomas später sogar in getrennten Schlafzimmern nächtigen (ebd.: S. 723). Damit weichen die beiden von den zur erzählten Zeit herrschenden Gepflogenheiten ab (für Eheleute waren gemeinsame Schlafzimmer ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich, siehe Montenegro: S. 210). Auch dieses Detail lässt sich somit als Symptom einer Aberration lesen, und auch hierin folgt der Text einer polemischen Behauptung Riehls: „Das Ehebett existirt nur noch bei den Bauern und den Engländern, und die Wiege der Kinder steht nicht mehr zu Handen bei dem Bett der Eltern." (Riehl [‚Die Familie']: S. 180). Dass ‚Buddenbrooks' hier eine auf Riehl verweisende wohn- und familiensoziologische Verfallslinie postuliert, wird auch durch die Differenz zu einer früheren Szene ersichtlich: Fast exakt dreißig Jahre vor Tonys abendlichem Besuch an der Fischergrube „im Frühling des Jahres achtundsechzig" (GKFA 1.1: S. 494), nämlich am „14. April 1838", steht die „kleine[] Wiege" der neugeborenen Clara Buddenbrook im elterlichen „Schlafzimmer [...] bei dem hohen Himmelbett der Konsulin" (ebd.: S. 56).
154 GKFA 1.1: S. 517.

> Er [...] ging hinüber in den Salon. [...] Er blieb stehen, drehte langsam und krampfhaft an der langen Spitze seines Schnurrbartes und blickte, ohne etwas zu sehen, in diesem luxuriösen Gemache umher. Es nahm zusammen mit dem Wohnzimmer die ganze Frontbreite des Hauses ein [...]. Dann raffte er sich auf, ging ins Wohnzimmer zurück, trat ins Speisezimmer und erleuchtete auch dies. Er [...] ging dann rasch, die Hände auf dem Rücken, weiter in die Tiefe des Hauses hinein. Das ‚Rauchzimmer' war dunkel möbliert und mit Holz getäfelt. [...] Ein kleines Kabinett mit einem buntfarbigen Fensterchen grenzte an das Rauchzimmer. Es war leer bis auf einige Servanten [...]. Von hier aus aber betrat man den Saal, welcher [...] wiederum die ganze Breite des Hauses in Anspruch nahm. [...] Nun lag die ganze Zimmerflucht im Lichte einzelner Gasflammen, wie nach einem Feste, wenn der letzte Gast soeben davongefahren. Der Senator durchmaß den Saal [...], blieb dann an dem Fenster stehen [...] und blickte in den Garten hinaus. [...] „‚Nein!' sagte der Senator plötzlich mit lauter Stimme, erhob mit einem Ruck den Kopf, ließ den Fenstergriff fahren [...] und sagte ebenso laut: ‚Dies ist zu Ende!' Dann [...] begann [er], schnell, gesenkten Kopfes, die Hände auf dem Rücken, hin und her durch alle Zimmer zu gehen. [...] „‚Ich werde es thun!'[“] [...] Aber er ging nicht zur Ruhe, sondern nahm seine Wanderung wieder auf. Er [...] stieg um Mitternacht leise ins Comptoir hinunter und schrieb bei Herrn Marcus' Stearinkerze in einem Zuge einen Brief an Herrn von Maiboom auf Pöppenrade, einen Brief, der, als er ihn mit fieberheißem und schwerem Kopfe durchlas, ihm als der beste und taktvollste seines Lebens erschien.[155]

Oesterles These, wonach es „erst mithilfe einer medialen Zwischenwelt der Performativität“ überhaupt zur „Geburt des Interieurs als Erscheinung eines“ auch psychischen „Innen“[156] kommt, bestätigt sich hier: Thomas' Odyssee durch die „Zimmerflucht“ seines Hauses liest sich wie die Performance eines emotionalen Zustands, den man auf die laut Riehl der modernen Architektur geschuldete „Vereinsamung des Familiengliedes selbst im Innern des Hauses“ zurückführen kann.

Solche „Vereinsamung“ resultiert Riehls Meinung nach ja aus exakt jener – tatsächlich zeittypischen[157] – Ausdifferenzierung des ‚Hauses', die den zitierten

155 Ebd.: S. 517–522.

156 Oesterle: S. 545.

157 Siehe Muthesius: S. 16; Haag 2012b: S. 116f. Als beispielhaft für diesen Trend wertet Muthesius den zuvor behandelten Architekten Oskar Mothes. Exemplarisch sind auch Falkes Ausführungen in ‚Die Kunst im Hause': „Endlich ist [...] der Individualität des Bewohners und der individuellen Bestimmung der Räume Rechnung zu tragen. Die Wohnung ist gewissermaßen unser weiteres Kleid, und es mag sich immerhin die Eigenthümlichkeit des Besitzers darin spiegeln [...].“ Falke 1871: S. 170. Gemäß Oesterle begann dieser Auffächerungsprozess bereits im 18. Jahrhundert: „Eine Raumsequenz, die linear angelegt ist wie in höfischen Raum- und Galeriefluchten der sogenannten enfiliade, kann das Rätsel des Interieurs nicht lösen, aber auch nicht eine Raumkonzeption, die wie eine Sackgasse angelegt ist [...]. Die Innenarchitekten der englischen *country houses* lösten im 18. Jahrhundert dieses Problem einer Intensivierung von Innen und Dazwischen dadurch, dass sie die repräsentative serielle Raumflucht und damit zugleich ein hierarchisch konzipiertes feierliches Zentrum preisgaben und stattdessen einen Rundgang insze-

Abschnitt strukturiert. Eine kulturpessimistische Diagnose Riehls wird hier richtiggehend auf die Spitze getrieben: Tatsächlich werden im Fischergrubenhaus die „besondern Zimmer für einzelne Familienglieder [...] immer zahlreicher [...] und eigenthümlicher ausgestattet", und tatsächlich scheint man „förmlich darauf [zu raffiniren], neue Zimmer zu erfinden."[158] Die Räumlichkeiten, vom Musikzimmer bis zum Kontor, sind auf spezifische, im Fall des Rauchzimmers sogar geschlechtsspezifische Verwendungszwecke zugeschnitten – oder scheinen, wie das mit „einem buntfarbigen Fensterchen" dekorierte und dabei doch fast „leer[e]" Kabinett, ohnehin redundant zu sein. Das der bürgerlichen Wohnkultur des 19. Jahrhunderts zugrunde liegende Ideal, das „de[n] Mann" als „mobile[n] und dynamische[n] Partner" konzeptualisierte, für den die „Gattin [...] die Geborgenheit der Familie" sicherstellt und ein häusliches „Refugium"[159] schafft, ist im Fischergrubenhaus korrumpiert.

Das ‚ganze Haus' ist im achten Teil der ‚Buddenbrooks' mithin schon im destruktiven Geist gestaltet, der laut Riehl dem Salon und der zeitgenössischen Architektur generell eignet. Die verschiedenen Zimmer dienen nicht in erster Linie „dem ‚Hause'", sondern den besonderen Bedürfnissen einzelner Hausbewohner oder, wie das „Kabinett", nicht einmal mehr klar identifizierbaren Zwecken. Ein zusätzliches, ebenfalls über Riehl erklärbares subtiles Detail dieser Raumbeschreibung unterstreicht die an der Fischergrube herrschende „Vereinzelung". „Das architektonische Symbol für die Stellung des Einzelnen zur Familie" ist in Riehls Augen „der Erker":

> Im Erker, der eigentlich zum Familienzimmer [...] gehört, findet der Einzelne wohl seinen Arbeits-, Spiel- und Schmollwinkel, er kann sich dorthin zurückziehen: aber er kann sich nicht abschließen, denn der Erker ist gegen das Zimmer offen. So soll auch der Einzelne zur Familie stehen, und nach diesem Grundgedanken des Erkers müsste von Rechtswegen das ganze Haus construirt sein.[160]

Diese Funktion eines die Gemeinschaft nicht gefährdenden Rückzugsorts,[161] eines „trauliche[n], gemüthliche[n] Lieblingsplätzchen[s]",[162] kann der Erker im Fischergrubenhaus nicht, oder genauer: *nicht mehr* wahrnehmen. Schon beim ersten Anblick des offenbar noch „gegen das Zimmer offen[en]" „Erker[s]"

---

nierten, der jeden Raum nicht nur mit einer spezifischen Funktion, sondern zugleich mit einer eigenen charakteristischen Note [...] versah [...]." Oesterle: S. 546; Hervorhebungen im Original.

158 Riehl (‚Die Familie'): S. 179.

159 Reulecke: S. 22.

160 Ebd.: S. 187.

161 Als solchen deutet den Erker in direkter Analogie zur Gartenlaube (siehe Kapitel 2, Anm. 144) übrigens auch Stifter in seinem Aufsatz zur „Gartenlaube" (siehe Stifter: S. 544).

162 Hirth: S. 166.

im „schmalen Salon" an der Breitenstraße bemerkte Thomas, dass „nichts" „fehl[e]", „als daß meine Frau ein paar Palmen für ihren Erker bekommt",[163] und genau so ist nun der „Erker" im Salon beziehungsweise im Musikzimmer des neuen Hauses von allem Anfang an eingerichtet: Er ist unzugänglich, da „mit Palmen angefüllt."[164]

Hier scheint es zu einem Zielkonflikt zwischen unterschiedlichen für die Wohnkultur des 19. Jahrhunderts einschlägigen Bedürfnissen zu kommen, der in vielsagender Weise beigelegt wird. Zum einen schirmen die Zimmerpflanzen die bürgerliche Familie von der Außenwelt ab, die laut Gurlitt durch „große Fenster [...] zu sehr" in Verbindung mit dem Zimmer treten und dessen „künstlerische Abgeschlossenheit"[165] gefährden würde.[166] Gurlitt empfiehlt die Verwendung von Gardinen, Butzenscheiben oder bemalten Fenstern, um den Bewohner des Interieurs auf sich selbst zurückzuwerfen und die „Aussenwelt" auszusperren – „[f]ernab liegt" dann, „was draussen vorgeht", man ist endlich „allein [...] mit [...] [seinen] Gedanken" im „dämmerig[en], lauschig[en]"[167] Zimmer. Auf diesen Effekt könnten die Zimmerpflanzen im Erker abzielen. Zum anderen kann der

---

163 GKFA 1.1: S. 328.

164 Ebd.: S. 517. Damit ist das Fischergrubenhaus einmal mehr als besonders ‚zeitgenössischer' Bau markiert, denn „Zimmerpflanzen", insbesondere „Palmen", wurden „ab den sechziger Jahren" des 19. Jahrhunderts – also genau zur erzählten Zeit – zu einem „charakteristische[n] Dekorationselement", das man vorzugsweise „in Fensternähe plaziert[e]" (Montenegro: S. 210; siehe auch Thornton: S. 229; siehe für entsprechende Illustrationen Muthesius: S. 180; S. 182 u.ö.). Noch trendbewusster ist Tony mit ihrem „Hang zum Luxus" (GKFA 1.1: S. 222): Sie stattet ihre Villa in Eimsbüttel schon „1850" (ebd.: S. 214) mit „Palmen" aus, „die so prachtvoll zur Vornehmheit der Wohnung beitr[agen]." (ebd.: S. 223). Das Detail der Palmen im Erker hat, wie überhaupt die Schilderung der „Zimmerflucht" in Thomas Buddenbrooks Haus, einen autobiographischen Hintergrund. Laut Peter de Mendelssohn entspricht das Interieur des Fischergrubenhauses akkurat demjenigen des „Haus[es] in der Beckergrube", das Thomas Manns Vater in den 1880er-Jahren erbauen ließ, bis hin zum „Erker", der „mit Palmen in Kübeln angefüllt" gewesen sei (de Mendelssohn: S. 110; S. 112). Zu konzedieren ist also, dass Thomas Buddenbrooks Haus keine reine Fiktion ist, die primär auf einschlägigen Quellen aus dem zeitgenössischen Wohndiskurs – zum Beispiel auf den Büchern von Riehl oder Falke – basiert. Es ist allerdings bemerkenswert, dass für Thomas Mann am realem Vorbild des Vaterhauses einerseits gerade diejenigen Details anschlussfähig gewesen zu sein scheinen, denen auch aus einer Riehl'schen Optik besondere *saliency* eignet: Eben die Funktionalisierung des Salons als Musikzimmer, seine Dominanz in der Innenarchitektur des Hauses, sowie der mit Pflanzen zugestellte Erker. Andererseits werden diese Details zu einem Szenario montiert, das auf die Rolle der Musik im Familienverband und die Folgen einer architektonisch fundierten „Vereinzelung" abhebt, auf Aspekte also, die in Riehls ‚Niedergangsdiagnostik' eine tragende Rolle spielen.

165 Gurlitt: S. 165.

166 Hirth betont ebenfalls, dass „Beleuchtung" zwar „nothwendig" ist, zugleich aber jede „Lichtöffnung eigentlich doch eine grelle Unterbrechung der Dekoration bildet." (Hirth: S. 419).

167 Gurlitt: S. 167f.

Erker durch die Absperrung seine das Familienleben stützende Funktion als Liminalraum nicht mehr erfüllen; das Zimmer wird sozusagen in seiner Gänze zum „Arbeits-, Spiel- und Schmollwinkel“ oder eben zum zweckgebundenen „Musikzimmer[]“, das dem Rest der Familie nicht mehr „offen“ steht. Der Preis für die Kontrolle der Grenze zwischen Innen- und Außenraum durch die lichtdämpfende Positionierung der „Palmen“ vor dem Erkerfenster ist also die Unzugänglichkeit des Erkers und damit die Suspendierung seiner geselligkeitsstiftenden Wirkung[168] – und das so erlangte Alleinsein ‚mit seinen Gedanken‘ wird Thomas Buddenbrook zum Verhängnis.

Auf diese Weise demonstriert die Passage über Thomas Buddenbrooks nervöse Wanderung durch das eigene Haus auch, welche Folgen die „Vereinzelung“ für das ‚ganze Haus‘ im Sinne der „Haushaltsfamilie mit Produktionsfunktion“ hat, in der „Wohnen und Arbeiten“[169] idealerweise zusammenfallen. Obwohl diese holistische Ordnung in Thomas Buddenbrooks Heim wenigstens dem Anschein nach noch gilt – das Kontor befindet sich unter demselben Dach wie der Wohnbereich –, ist jenes Ideal durch die allzu spezialisierte und daher den familiären Zusammenhalt gefährdende Innenarchitektur bereits pervertiert. Kein Familienmitglied, kein Mitarbeiter, kein Angehöriger eines integralen ‚ganzen Hauses‘ steht Thomas beratend oder entlastend zur Seite. Die räumliche Einheit von „Wohnen und Arbeiten“ gereicht ihm nicht zum Vorteil – im Gegenteil. Denn diese Einheit wird bereits überlagert durch ein Spezifikum der zur erzählten Zeit emergenten funktionalen Aufgliederung des Wohnraums, das für Thomas Buddenbrook augenscheinlich eine besondere Überforderung darstellt, namentlich die innenarchitektonische „division […] between private family life and […] *société*“:[170] Auch in den Privatzimmern findet Thomas keine Remedur für die „Verarmung und Verödung seines Inneren“, und die aufwendige Bewirtung der Lübecker ‚société‘ in den dafür vorgesehen Räumen ist für ihn nur unter größten Anstrengungen zu leisten, „mit einer unerbittlichen inneren Verpflichtung und zähen Entschlossenheit“.[171]

Man könnte also festhalten, dass sich der Gang des rastlosen Thomas Buddenbrook durch das Fischergrubenhaus im Kontext eines nicht bewältigten wohnkulturellen Ausdifferenzierungsprozesses abspielt, wobei sich die nach wie vor

---

168 Außerdem wird der Erker in ‚Buddenbrooks‘ so seiner Funktion als „Ehrensitz[] des Hausherrn“ enthoben, die Hirth auf das Mittelalter zurückführt (Hirth: S. 422). Das Musikzimmer im Fischergrubenhaus bedroht Thomas Buddenbrooks Männlichkeit und patriarchale Machtstellung also auch in dieser konkret einrichtungstechnischen Hinsicht.

169 Nave-Herz 2004: S. 72.

170 Muthesius: S. 16; Hervorhebung im Original.

171 GKFA 1.1: S. 677.

bestehende, sozusagen residuale Permeabilität der Grenzen zwischen privaten, öffentlichen und geschäftlichen Räumlichkeiten als fatal erweist: Thomas' „Wanderung" führt durch eine Vielzahl an Privaträumen – Wohnzimmer, Rauchzimmer, Kabinett –, streift die Gesellschaftszimmer (Saal und Salon beziehungsweise Musikzimmer) und endet erst im Kontor, als die Verwirrung komplett und die Entscheidung für das verheerende Geschäft mit Maiboom gefallen ist. Dieses trägt vielleicht gerade deshalb, und eben nicht nur, weil „es durch Tonys Vermittlung eingeleitet worden, halbwegs den Charakter einer Privatangelegenheit".[172] Konsequenter- und bezeichnenderweise schreibt Thomas seinen Brief an Maiboom denn auch „nicht auf dem Geschäftspapier mit Firmendruck, sondern auf einem Privatbriefbogen".[173] Was hier also bauliche *und* belastende psychologische Tatsache geworden ist, begreift Habermas als charakteristisch für die Lebensumstände der „patriarchalischen Kleinfamilie", die Teil einer sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts herausbildenden „bürgerlichen Öffentlichkeit"[174] bildet: „Die Linie zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit geht mitten durchs Haus."[175]

Die räumliche Konfiguration der Szene bildet die zeitgenössischen architektonischen Trends sowie Riehls scharfe Kritik an diesen Entwicklungen ab. Sie reflektiert dieses Thema zusätzlich, indem sie das Haus an der Fischergrube lesbar macht als Ort, an dem das Ideal des ‚ganzen Hauses' vordergründig noch verbindlich, in Wahrheit aber bereits in Auflösung begriffen ist. Hier ergänzen sich „Wohnen und Arbeiten", Privatheit, Geschäftstätigkeit und Öffentlichkeit nicht mehr in organischer Weise, sondern geraten zunehmend in Konflikt. Wird das Interieur im 19. Jahrhundert, besonders bei Riehl, zu einer Art diskursivem Kampfplatz, zur affektiv aufgeladenen Lokalität, durch deren bewusste Gestaltung man hofft, „die in der Moderne sich rasant vollziehende Ausdifferenzierung

172 Ebd.: S. 521.

173 Ebd.

174 Habermas: S. 107.

175 Ebd.: S. 109. Diese Grenzziehung war, um es nochmals zu betonen, prekärer, als Benjamin in ‚Louis Philippe oder das Interieur' vermutete. Als Schauplatz einer ‚publikumsbezogenen Privatheit' war das „modern interior" nämlich immer schon „the result of the two-way movement between the private and the public spheres." (Sparke: S. 16). Eine einschlägige Visualisierung von Mothes mag hierfür als Beleg dienen: Seine Illustration des Salons (abgebildet in Muthesius: S. 18) „clearly shows that the public and private very much intersected and thus unveils the tenuous nature of these divisions. In many ways, the salon as a physical place and a conceptual space actually represented a hybrid constellation." (Wieber: S. 12). Benjamins Definition des Salons als „Loge" des Bürgers „im Welttheater", in dem und in der er „die Ferne und die Vergangenheit" „versammelt" (Benjamin [GS V.I]: S. 52), impliziert eine souveräne kuratorische Verfügungsgewalt über ein als mit Dingen vollgestopfte ‚Wunderkammer' imaginiertes Interieur – eine Verfügungsgewalt, die angesichts der hier bereits vielfach aufgezeigten inneren Ambivalenz dieser „hybrid constellation[s]" gar nie gegeben war.

einzelner Funktionsbereiche [...] ein Stück weit wieder zurückzunehmen",[176] so legen die Interieurschilderungen des Fischergrubenhauses beredtes Zeugnis vom Scheitern solcher Bestrebungen ab.[177] Selbst im „Mikrokosmos" des Fischergrubenhauses, von dessen raumsemantischer Prekarität ja schon im vorangehenden Kapitel ausführlich die Rede war, ist Thomas Buddenbrook nicht mehr „Herr und Gebieter".[178] Jegliche kompensatorische Selbstvergewisserung in einem intakten häuslichen „Bereich[] souveräner Subjektivität"[179] schlägt fehl.

Die Interieurs zumindest des „Fischergrubenhauses"[180] wären somit, entgegen der Lesart Belgums, wonach „the narrative technique in *Buddenbrooks* makes no judgment about the ethical connotations or legitimacy of these interiors",[181] sehr wohl Teil der im Roman ausgefalteten ‚Niedergangsdiagnostik'. Es sind nämlich die Interieurs, die das Haus an der Fischergrube als bloße

---

176 Haag 2012a: S. 115.

177 Und auch vom Scheitern einer bestimmten Form des (vermeintlich) sinnstiftenden Konsums, die der Anthropologe Grant McCracken eingehend untersucht hat. „Consumer goods" – und zu denen zählt Thomas Buddenbrooks prächtiges neues Haus – werden als „bridges to [...] hopes and ideals" wahrgenommen, als Mittel „to recover [...] displaced cultural meaning", aber Trost, so McCracken, spenden Konsumgüter sozusagen nur antizipativ, da auf ihren Erwerb fast unausweichlich die Enttäuschung folgt: „But the possession of objects that serve as bridges to displaced meaning is perilous. Once possessed these objects can begin to collapse the distance between an individual and his or her ideals. When a ‚bridge' is purchased, the owner has begun to run the risk of putting the displaced meaning to empirical test. Once the car that has for so long stood as a representative of ‚what my life will be like some day' is in fact part of the individual's life, then displaced meaning is no longer fully displaced. It is now an incipient part of the ‚here and now' and thus vulnerable to contradiction. The possession of an object that has served as a bridge to displaced meaning presents a clear and present danger to the individual's ideals." (McCracken, Grant: Culture & Consumption. Bloomington 1988. Hier: S. 104; S. 112). Genau diese Enttäuschung durch ein verwirklichtes und dadurch profaniertes Ideal belastet Thomas Buddenbrook, wenn ihm sein neues Haus dann eben kein „Gefühl von Sauberkeit, Neuheit, Erfrischung, Unberührtheit, Stärkung" (GKFA 1.1: S. 462) verschafft, sondern im Gegenteil für Verwirrung und Desorientierung sorgt, die Widersprüche zwischen seinem Selbstentwurf und der Realität manifest macht und sich, finanziell betrachtet, als Klotz am Bein erweist.

178 Falke 1871: S. 1f.

179 Haag 2012b: S. 117.

180 GKFA 1.1: S. 489.

181 Belgum: S. 193. Die Semantisierung des „Fischergrubenhauses" im Sinne eines an Riehl angelehnten Degenerationsprozesses entgeht Belgum also vollkommen (obwohl sie Riehl in ihrer Studie zitiert), was besonders deutlich wird, wenn sie (in etwas schiefer Metaphorik) postuliert, dass Thomas' „house [...] becomes a mask, a mere façade to cover his increasing lack of will to live." (ebd.: S. 202f.). Das Haus in der Fischergrube dient mitnichten als ‚Fassade' für Thomas' sinkenden Lebenswillen. Die Degeneration wird gerade nicht „behind the façade of elegance and luxury" versteckt. Stattdessen ist dieser Prozess in den sorgfältigen Interieurschilderungen gleichsam materialisiert; die Interieurs haben an ihm teil und befördern ihn. Man muss, wie das

Schwundstufe eines ‚ganzen Hauses' zu erkennen geben. Vogt kommt zu einem ähnlichen Schluss:

> Thomas Buddenbrook […] baut für sich und die Seinen ein Haus, das den Dimensionen nach ein ‚ganzes Haus' beherbergen könnte, in seiner Aufteilung und im faktischen Gebrauch aber auf die moderne Kleinfamilie (großbürgerlichen Stils) zugeschnitten ist. […] Der sensible Hausherr empfindet dies sehr bald.[182]

Wenn man das dritte Kapitel des achten Teils durch die Riehl'sche Brille liest, ist der ethisch zweifelhafte und ökonomisch desaströse Deal mit Maiboom in der Innenarchitektur von Thomas' Haus präfiguriert, gemäß der zuvor konstatierten Dreifachbedeutung, die das ‚Haus' in ‚Buddenbrooks' erhält. Die Innenarchitektur des Wohnhauses schafft eine Konkurrenz zwischen Privatem und Geschäftlichem; sie lässt den Patriarchen im eigenen Heim vereinsamen und unglücklich werden: Hellsichtige Entscheidungen in Bezug auf die Geschicke des Handelshauses sind so kaum noch zu fällen, und auch der Niedergang des ‚Hauses' Buddenbrook im dynastischen Sinne kündigt sich nicht nur und nicht erst an dieser Stelle in den genannten architektonischen Verfallssymptomen und in Thomas' überbordender Nervosität an. Dass jedenfalls Thomas Buddenbrook später „dort", in jenem „Salon […] aufgebahrt"[183] liegt, der so bedeutenden Anteil an der Zerrüttung seines Nervenkostüms und am „Absterben" seines ‚Hauses' hatte, erscheint nur konsequent.[184]

1855, das Jahr der Publikation von Wilhelm Riehls ‚Die Familie', markiert also auch in ‚Buddenbrooks' eine Kippstelle. Sobald die erzählte Zeit das schicksalhafte Datum erreicht, aktualisiert der Roman in auffälliger Frequenz und mit gleichbleibend pessimistischem Gestus Komplexe wie die Intimisierung und Individualisierung des Familienlebens, den Einfluss der ‚neuen Musik', sowie bestimmte architektonische und wohnkulturelle Entwicklungen – jene Komplexe, um die Riehls Verfallsgeschichte der bürgerlichen Familie gravitiert. Eickhölters These, die von Riehl „programmatisch geforderten äußeren Elemente

---

vorhergehende Kapitel gezeigt haben sollte, nicht einmal den Riehl'schen Hypotext berücksichtigen, um wahrzunehmen, dass die Dekadenz in ‚Buddenbrooks' auch die Architektur affiziert.

182 Vogt: S. 31.

183 GKFA 1.1: S. 760.

184 Und nimmt vorweg, was Benjamin in den schon zitierten Passagen von ‚Einbahnstraße' über die erdrückenden, morbiden Züge des bürgerlichen Interieurs festhalten sollte: „Das bürgerliche Interieur der sechziger bis neunziger Jahre mit seinen riesigen, von Schnitzereien überquollenen Büffets, den sonnenlosen Ecken, wo die Palme steht [!], dem Erker, den die Balustrade verschanzt [!] und den langen Korridoren mit der singenden Gasflamme wird adäquat allein der Leiche zur Behausung." (Benjamin [GS IV.1]: S. 89).

für ein solides Hausregiment“ seien im Roman „realisiert“, ist demzufolge nicht mehr haltbar, oder jedenfalls zu präzisieren: „[R]ealisiert“ ist als Generalbass der Romanhandlung gerade das *Verschwinden* besagter „Elemente“ aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Familie, eine Riehls Thesen evozierende *Erosion* des „solide[n] Hausregiment[s]“.

Zahlreiche weitere Indizien sprechen dafür, dass Manns ‚Verfall einer Familie‘ in vieler Hinsicht an Riehls „Hausbuch“ entlanggeführt ist. Sie sind im Folgenden kurz zu resümieren. Zunächst scheint die Geschlechterbinarität, die Riehl am Beispiel des Revolutionsjahrs 1848 entwirft, in den Roman im gleichen thematischen Kontext Eingang gefunden zu haben. „[I]m Jahr 1848“ habe sich gezeigt, dass „Geheimräthe, dieweil ihnen der Angstschweiß auf der Stirne stand, mit Proletariern Brüderschaft tranken, nicht aber daß die gleich heftig erschreckten Geheimräthinnen mit den Marktweibern smollirt hätten.“[185] Diese Rollenverteilung ist in ‚Buddenbrooks‘ übernommen, wenn dort Jean die Revolutionäre durch eine gewitzte Rede für sich einzunehmen vermag, indes die Konsulin sich zu Hause „ängstig[t]“.[186] In diesen Zusammenhang gehört auch die von Riehl behauptete Suszeptibilität der Frauen für den Umsturz, wenn dieser nur „stattlich“ genug daherkomme: „gar viele [...] Frauen“, so Riehl, hätten „auch im ersten Rausche unserer letzten revolutionären Bewegung sofort ihren natürlichen Geschlechtsberuf [...] vergessen und den Radikalen begeistert zugejubelt“ – dies sei dem Einfluss der männlichen „Demokraten mit ihren jungen, stattlich bebarteten Wortführern“[187] geschuldet. Der Topos einer „Verhängung von politischer und sexueller Emanzipation für 1848“[188] geht offenbar nicht zuletzt auf Riehl zurück; nichts anderes als eine derartige „Verhängung“ begegnet jedenfalls in ‚Buddenbrooks‘, als „die Köchin Trina“, die „bislang nur Treue und Biedersinn an den Tag gelegt hatte“,[189] unter dem Einfluss eines zweifelsohne ‚stattlichen‘ „Schlachtergesellen“ „zu unverhüllter Empörung“[190] gegen ihre Arbeitgeber schreitet.

Wenn Riehl sodann davon ausgeht, dass „eine Norddeutsche“, die sich „nach Süddeutschland verheirathet, [...] in der fremden Gegend ihre heimathlichen Sitten dennoch fest[hält]“ und sich ihr „Mann [...] allmählig den fremden Bräuchen“ fügen wird, so scheint auch dieser Gedanke in ‚Buddenbrooks‘ verarbeitet zu sein. Freilich widerhallt er dort in ironisierter und travestierter Form, denn bekanntlich „impft“ Tony dem „Hause“ Permaneder ihre „Sitten“ gerade nicht

185 Riehl (‚Die Familie‘): S. 19.
186 GKFA 1.1: S. 196.
187 Riehl (‚Die Familie‘): S. 81.
188 Elsaghe 2000: S. 161.
189 GKFA 1.1: S. 192.
190 Ebd.

ein, sondern übernimmt selbst die „fremden Bräuche“,[191] indem sie zum Beispiel „mit großem Vergnügen sehr viel Bier“[192] trinkt. Sogar Permaneders in Lübeck Befremden auslösender Kosename für Tony – „a liaber Kerl“[193] – ist schon bei Riehl als „der steigenden Natur“ gegenläufiges Niedergangssymptom verzeichnet: „[W]enn“ die „Volkssprache“ „die Frauen ‚Weibskerle' nennt“, so sei das „[m]it der Logik der gebildeteren Sprache“ unvereinbar, „weil den gebildeteren Kreisen die Scheidung von Mann und Weib bereits zum vollsten Bewußtsein gekommen“[194] sein sollte. Selbst über die allzu große Familiarität und provinziell-rurale Konnotation der von Permaneder oder eben den Bayern überhaupt favorisierten Anrede „Nachbohr“[195] beziehungsweise „Nachborin“[196] konnte sich Thomas Mann beim Ethnographen Riehl schlau machen: „‚Nachbar' ist *dem Bauern* die freundschaftlichste Titulatur, welche zunächst nach dem ‚Vetter' kommt; sie steht um einen Grad höher als ‚guter Freund.'“[197] Riehls Klage, es sei „[n]eubürgerliche Sitte“, dass „die Gemüthlichkeit des häuslichen Lebens an die Stelle der patriarchalischen Zucht des Hauses“[198] trete, lässt ebenfalls an Permaneder denken, dessen Bequemlichkeit und „unverwüstlich gemütliche[] Laune“[199] in Tonys Augen ja die wesentlichen Scheidungsgründe darstellen.

In seinen Reflexionen über die bürgerliche Ehe kommt Riehl auf ein Problem zu sprechen, das wiederum in ‚Buddenbrooks' zum Verfallssignal wird: Er konstatiert ein „unnatürliche[s] Extrem der Weiblichkeit“, das „Überweibliche[]“, das dazu geführt habe, dass „die Dame des europäischen Salons [...] gar oft ihr Leben ganz in derselben Weise“ zubringe „wie das ungebildete Weib des orientalischen Harems, dessen Tagesarbeit erfüllt ist, wenn es sich geputzt, gebadet, mit Oelen

---

191 Riehl (‚Die Familie'): S. 21.
192 GKFA 1.1: S. 336.
193 Ebd.: S. 365.
194 Riehl (‚Die Familie'): S. 30.
195 GKFA 1.1: S. 361.
196 Ebd.: S. 403.
197 Riehl (‚Die Familie'): S. 157; Hervorhebung nicht im Original.
198 Ebd.: S. 49. Zuvor schon macht sich diese innenarchitektonische Lust am Intimen und Gemütlichen in der von Tony für Thomas und Gerda besorgten Einrichtung des Hauses an der Breitenstraße bemerkbar: „Ein *behagliches* Wohnzimmer“ (GKFA 1.1: S. 328; Hervorhebung nicht im Original) wird hier über eine „*bequeme* Treppe“ (ebd.: S. 327; Hervorhebung nicht im Original) erreicht (diese ist vielleicht als *class*-Markierung und als Hinweis auf die architektonische Qualität der Stadtvilla zu lesen, denn ‚bequeme', das heißt wohlproportionierte und vor allem nicht zu hoch ausgefallene Treppenstufen dürften in einfacheren Behausungen zur erzählten Zeit keine Selbstverständlichkeit gewesen sein).
199 GKFA 1.1: S. 367.

und Pomaden gesalbt [...] hat."[200] In diesen Zustand „reiner Unthätigkeit",[201] der die Frau vom Mann und von ihren häuslichen Aufgaben in widernatürlicher Weise absondere, verfällt im Roman nach Jeans Tod die Konsulin: Sie „liebt[]" es, „gute Mahlzeiten zu halten, sich vornehm und reich zu kleiden, das Unerfreuliche [...] zu übersehen [...] und wohlgefällig an dem hohen Ansehen teilzunehmen, das ihr ältester Sohn sich weit und breit verschafft hatte."[202] Und sie ist bei weitem nicht die einzige Frauengestalt im Frühwerk, die in dergestalt orientalisierten Interieurs der „Unthätigkeit" frönt: Der Erker in Gerdas Musikzimmer ist „mit Palmen angefüllt"; „Palmen" stehen ebenfalls „im Erker"[203] des Salons, in dem Gerda von Rinnlingen den kleinen Herrn Friedemann empfängt; und Ada von Stein, „über" deren „wenigstens zum Teil semitische Abstammung" unter anderem wegen ihres „glänzend schwarz[en]" Haars und ihrer „mandelförmigen, schwarzen Augen" „nicht de[r] geringste[] Zweifel" bestehen kann, setzt sich in ‚Der Wille zum Glück' zum Gespräch mit Paolo Hofmann und dem Ich-Erzähler ausgerechnet „auf" eine „Ottomane".[204]

Mit der „Vertilgung der persönlichen Originalität im Weibe durch die Überweiblichkeit"[205] verbindet Riehl zusätzlich ein physiognomisches Axiom:

200 Riehl (‚Die Familie'): S. 44.

201 Ebd.

202 GKFA 1.1: S. 617. Auch die von der verwitweten Konsulin begründeten „‚Jerusalemsabend[e]'" sind, wie die übertriebene Frömmigkeit generell, ein klares Symptom für Riehl'sche „Überweiblichkeit": „Als im vorigen Jahrhundert der Pietismus von einem deutschen Schloß und Herrenhause zum andern zog, waren es vorzugsweise die Gräfinnen und Baronessen, welche die neue weiche, schwärmerische Gemüthsstimmung hegten [...], den Pfarrer spielten, als seien sie ordiniert [...]. Das war auch Überweiblichkeit [...]. Viele unserer heutigen milden und frommen Frauenvereine [...] trifft derselbe Vorwurf. Der rechte Frauenverein ist das Haus. Wenn eine wohlhabende Frau einsam steht, dann soll sie sich vorerst umschauen, ob in ihrer Sippe keine Familie ist, bei der sie als ‚alte Tante' einziehen kann und mitarbeiten am Hause." (Riehl [‚Die Familie']: S. 75).

203 Mann, Thomas: Der kleine Herr Friedemann. In: Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 87–119. Hier: S. 106.

204 Mann, Thomas: Der Wille zum Glück. In: Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 50–70. Hier: S. 55f. Freundlicher Hinweis von Prof. Dr. Yahya Elsaghe, 4.7.2013.

205 Riehl (‚Die Familie'): S. 44. Mit dem Verfallssymptom der Überweiblichkeit bringt Riehl außerdem die „modernen Frauennamen" in Verbindung, die „charakterlos[]" und „fremdländisch[]", das heißt nicht mehr „ächt deutsch[]" (ebd.: S. 44f.) seien. Der zweifellos „fremdländische" Vorname von Christian Buddenbrooks Skandalpartie Aline Puvogel dürfte also kaum zufällig gewählt worden sein; er wurde jedenfalls gemäß Manns Notizbüchern später und damit vielleicht nach eingehenderer Überlegung festgelegt als der Nachname („*Name* Puhvogel = Gutschebauch", Mann [‚Notizbücher 1–6']: S. 142; Hervorhebung im Original). Für die Annahme,

An ein „schönes Frauengesicht" werde im Zeitalter der ‚Überweiblichkeit' die Forderung gestellt, es dürfe „nur Mienen haben [...], aber keine Züge."[206] Dabei „spiegeln" sich in den „Mienen [...] die Stimmungen des Augenblicks", während „aus den Zügen [...] Schicksal und Charakter des Menschen" sprechen: „[H]at eine Frau ‚Züge' [...] dann dünkt uns ihr Kopf schon männlich, denn eine moderne feine" oder eben ‚überweibliche' „Dame soll keine Schicksale gehabt, sie soll nichts erlebt, sie soll auch keinen bestimmten Charakter haben."[207] Verschafft man sich Klarheit über die Verteilung der Lexeme ‚Miene' und ‚Züge' auf die verschiedenen Frauencharaktere in ‚Buddenbrooks', könnte man argumentieren, dass das Überhandnehmen der ‚Mienen' dort genau wie bei Riehl als Markierung der Dekadenz fungiert, als Markierung eben der „Vertilgung der persönlichen Originalität im Weibe durch die Überweiblichkeit".

‚Mienen' haben im Text Klothilde,[208] die Konsulin,[209] Madame Kethelsen,[210] Pfiffi und ihre Schwestern[211] sowie in ganz auffälliger Häufung Tony[212] – also allesamt Frauengestalten, die ihr Leben wenn nicht in ‚Überweiblichkeit', so doch jedenfalls in „reiner Unthätigkeit" zubringen, die zwar „Schicksale" haben, aber ‚charakterlich' stagnieren und sozusagen in einem einzigen ausgedehnten „Augenblick[]" existieren. Man denke nur an Tonys wiederholte Beteuerungen, sie habe „doch immerhin das Leben kennen gelernt",[213] obgleich sie sich bis zum Ende der erzählten Zeit ihre Naivität und ihr „Kinderweinen"[214] bewahrt: „Sie bleibt", in Hans Wyslings prägnanter Formulierung, „vom Anfang bis zum Schluß dieselbe",[215] eben „ein Kind."[216]

---

dass der Name „Aline" hier ein mit Bedacht selektiertes Dekadenzmerkmal abgeben soll, spricht seine Ausgefallenheit: Zumindest listet das ‚Lübeckische Adreß-Buch' des Jahres 1873 keine einzige Aline (siehe http://adressbuecher.genealogy.net/entry/book/161; 20.11.2017).

206 Riehl (‚Die Familie'): S. 43f.

207 Ebd.: S. 44.

208 GKFA 1.1: S. 15.

209 Ebd.: S. 464.

210 Ebd.: S. 651.

211 Ebd.: S. 834.

212 Ebd.: S. 238, S. 255, S. 280, S. 365, S. 376, S. 422, S. 488, S. 491, S. 631, S. 667, S. 707.

213 Ebd.: S. 262, S. 319 u. öfter.

214 Ebd.: S. 235; S. 671.

215 Wysling, Hans: Buddenbrooks. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart [3]2001, S. 363–396. Hier: S. 375. Siehe hierzu auch Sautermeister, Gert: Tony Buddenbrook. Lebensstufen, Bruchlinien, Gestaltwandel. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 20 (2007), S. 103–132.

216 GKFA 1.1: S. 477. Übrigens verkörpert die kindlich-naive „Adlige" (ebd.: S. 151) Tony mit ihrem unverbrüchlichen Familiensinn und ihrem Bewusstsein für die Distinktionsfunktion des bürgerlichen Wohnens eine spezifisch Riehl'sche Semantik von ‚Adel' oder „Aristokratie", denn

„Züge" dagegen haben „Fräulein Puttfarken", die „außerordentlich schöne[]"[217] Gattin des Moritz Hagenström, und Antoinette Buddenbrook, deren „Gesichtszüge" sogar „denjenigen ihres Gatten",[218] des letzten gänzlich unbekümmerten und erfolgreichen Buddenbrook, ähneln sollen. „Züge" erhalten somit eine eingeheiratete Frau aus der letzten ‚gesunden' Generation der Buddenbrooks und eine Angehörige der ‚rival family',[219] die am Ende des Buches die titelgebende Familie verdrängt haben wird.[220] Die Dichotomie von „Mienen" und „Zügen" geht demnach entlang den Linien der Riehl'schen Definitionen in den Roman ein: „Mienen", als Signifikanten degenerierter (Über-)Weiblichkeit, sind den in den Niedergangsprozess involvierten Frauen eigen, während „Züge" zwei weiblichen Figuren zukommen, die diesen Prozess gerade nicht durchlaufen.

Weitere bedeutsame Übereinstimmungen zwischen ‚Buddenbrooks' und ‚Die Familie' finden sich im berühmt gewordenen ‚Schulkapitel'. Riehl problematisiert das moderne Schulwesen als Konkurrenzverhältnis von „Schule" und „Haus": „Früher erzog man die Kinder im Hause; moderne Art ist es dagegen, sie möglichst früh hinaus in die Schule zu schicken."[221] In der Schule nun

> baut sich der Staat eine Brücke zur Familie und macht ein [...] Oberaufsichtsrecht über die Familie geltend [...]. Ihrer Form nach gehört die Schule dem Staat, ihrem Inhalte nach aber sollte sie eine Vertretung und Fortsetzung des Hauses sein. Ganz verkehrt aber ist das moderne Extrem, nach welchem die Schule das Haus absorbirt und überflüssig macht.[222]

Im Zuge der Aufklärung hätten „philanthropische[] Erzieher" den „Geist der häuslichen Zucht aus der Schule" getrieben und „überhaupt" versucht, „die

---

die „höchste Bedeutung" der Letztgenannten „wurzelt" gemäß Riehl gerade „darin, daß sie die Familie und das ‚Haus' am umfassendsten auf die sociale Potenz erhoben hat." (Riehl [‚Die Familie']: S. 179).

217 GKFA 1.1: S. 382.

218 Ebd.: S. 10.

219 Siehe Wolf, Ernest Michael: Hagenströms. The Rival Family in Thomas Mann's Buddenbrooks. German Studies Review 5.1 (1982), S. 35–55.

220 Wobei auch der Konsulin an zwei Stellen „Züge" zugesprochen werden, und zwar kaum zufällig gerade dann, als sie sich auf dem Sterbebett befindet (GKFA 1.1: S. 619, S. 626): Offenbar verleihen ihr die „vom Leiden zerrissenen Züge" (ebd.: S. 626) ein „Schicksal", einen „Charakter" (Riehl [‚Die Familie']: S. 44), während sie zuvor in ihrer untätigen ‚Überweiblichkeit' nur über eine „Miene" verfügte (GKFA 1.1: S. 464). Denn im „Todeskampf" erweist sich, dass die penetrant zur Schau getragene Religiosität der Konsulin „bloße Form" war, „eine Theaterrolle" – oder eben nur eine ‚Miene', die erst im Sterben authentischen ‚Zügen' weicht, in denen sich ein ‚Charakter' beziehungsweise die „eigentliche[] Natur" der Konsulin zu erkennen gibt (Max 2008: S. 241f.).

221 Riehl (‚Die Familie'): S. 130.

222 Ebd.: S. 132.

Schule an die Stelle des Hauses zu setzen."[223] Es sei an der Zeit, „dem Hause wieder[zu]geben, was des Hauses ist; in der Schule aber nicht den Geist der häuslichen Zucht [zu] verläugnen".[224]

1881 fügte Riehl diesen Ausführungen für die neunte Auflage der ‚Familie' einen sardonischen Abschnitt hinzu, in dem er die „‚stramm' abgerichtete" Generation von Schülern bedauert, die an den Schulen des nunmehr geeinten Reiches ausgebildet werde, und die „Verstaatlichung alles Schulwesens" bemängelt:

> [D]ie Schüler sollen in geschlossener Front, gleichen Schrittes auf dem breiten Heerweg des Wissens marschiren, wie ein gut exercirtes Regiment. Die Gerechtigkeit der Noten, des Examens entscheidet; die statistische Tabelle von einem Gewimmel schön geordneter Ziffern erfüllt, gibt doch zuletzt das allein wahre Bild der Leistung von Schülern und Lehrern. Statt in der individuellen Liebe zum Lernen erzieht man die Kinder in der Furcht vor schlechten Noten und misslungenem Examen. [...] [D]ie unpersönliche Schablone widerstreitet jeder subjectiv genialen Pädagogik, und die hat doch immer das Höchste geleistet.[225]

Obwohl sich Riehl durchaus zum Apologeten jener „Zucht" aufwirft, die den von Thomas Mann geschilderten „Tag aus dem Leben des kleinen Johann"[226] so gründlich verdirbt, hat seine Schulkritik mit ihrer Ablehnung „statistisch[]" quantifizierter Leistungstyrannei und ihrer Valorisierung des „subjectiv [G]enialen" eine anarchische Note.

Hierin gleicht sie bis ins Detail der Zeitdiagnose, die Mann in ‚Buddenbrooks' und vor allem im zweiten Notizbuch entwirft. Der im Roman geübten Kritik am Bildungswesen – „[d]ie Schule war ein Staat im Staate geworden, in dem preußische Dienststrammheit so gewaltig herrschte, daß nicht allein die Lehrer, sondern auch die Schüler sich als Beamte empfanden, die um nichts als ihr Avancement [...] besorgt waren"[227] – entspricht ein noch stärker an Riehl gemahnendes, in dieser Form nicht in ‚Buddenbrooks' eingearbeitetes Notat:

> [D]as ‚Hand in Hand gehen von Schule und Haus'! Meiner Ansicht nach ist die Schule im Stande, Alles das wieder zu zerstören, was zu Hause an Gutem und Zartem in die Seele des Knaben gep[f]lanzt wurde. Alles, was ein junger Mensch an Geschmack, [Sitte], Sittlichkeit, guter Sitte, [...] Alles, was er an Bildung besitzt, [...] verdankt er dem Hause. [...] Die Schule ist in solchem Grade zu einer flachen, nivellierenden, abstumpfenden, poesielosen Drillanstalt geworden, in der alles [Sittliche] Moralische und Erzieherische gleich Null ist, daß die Familie eines ‚sitzengebliebenen' Schülers genau die selben Empfindungen hegt, wie die Familie eines beim Avancement übergangenen Beamten! [...] [Die Familie] Das Haus

223 Ebd.: S. 135.
224 Ebd.: S. 136.
225 Ebd.: S. 138f.
226 GKFA 1.1: S. 828.
227 Ebd.: S. 796.

> steht der Schule ganz und gar fremd gegenüber. [...] Hier ist persönliche Liebe [...], – dort ist nichts als Staat, Drill, Carrière, Macht, Dienst. [...] Die Klasseneinteilung [...] ist zu einem Selbstzweck [...] geworden, und bei einer ‚Conferenz' streiten sich zehn bis zwölf erwachsene Männer eine halbe Stunde darüber, ob der Schüler so und so eine 2 oder 2–3 im Zeugnis erhalten soll![228]

Diese Vorstufe der einschlägigen Stelle im Roman liest sich wie das Resultat einer aufmerksamen Riehl-Rezeption:[229] Inhaltlich orientiert sich Mann hier ganz an der Binäropposition von ‚Familie' (‚Haus') und ‚Staat' und an Riehls Schreckensvision einer Verdrängung der ersteren durch letzteren. Für die Wortwahl, das heißt die wiederholte Nennung der ‚Sitte' und die offensichtliche Präferenz für den Begriff des ‚Hauses', zu dessen Gunsten „Familie" sogar einmal gestrichen wird, könnte ebenfalls Riehl Pate gestanden haben.

Zu guter Letzt soll in dieser Aufstellung noch eine potenzielle Riehl-Reminiszenz auf der Ebene der Figurendarstellung angeführt werden. Hervorzuheben ist ein Aspekt, der zuvor nur gestreift wurde: Wilhelm Riehl könnte für Thomas Mann nicht nur als prominenter „Culturhistoriker" der bürgerlichen Familie und ihres vermeintlichen Niedergangs von Interesse gewesen sein, sondern auch als Antiwagnerianer – als, nach Riehls eigener Aussage, „einer der ältesten Gegner Wagners."[230] Mit der zeitgenössischen Wagner-Kritik war Thomas Mann gut vertraut,[231] was an Edmund Pfühls Invektiven gegen den Komponisten leicht belegbar ist:

> ‚Ich spiele dies nicht [...]. Das ist keine Musik ... glauben Sie mir doch ... ich habe mir immer eingebildet, ein wenig von Musik zu verstehen! Dies ist das Chaos! Dies ist Demagogie, Blasphemie

228 Mann (‚Notizbücher 1–6'): S. 79f. Ein etwas anders gelagerter Positionsbezug zur „vielberedeten Schulfrage" findet sich in einem Brief Thomas Manns an den Philosophen Hugo Marcus aus dem Jahr 1902: Dort konzediert Mann zwar, dass er „das moderne Gymnasium" in ‚Buddenbrooks' „ironisire" und seinen „Spott" und seine „Bitterkeit" gegen diese „dumme[] und brutale[] Macht" wende – dennoch lehnt er „mit Skepsis und [...] Pessimismus" Marcus' Forderung nach der Gründung einer Reformschule, eines „[p]hilosophisch-künstlerische[n] Gymnasi[ums]", als „Utopie" ab, denn der „Staat" sei nicht „verpflichtet, Sorge zu tragen für eine Minderzahl von musisch organisirten Luxus-Individuen, *die ihm niemals etwas nützen werden*[.]" (Mann, Thomas: Briefe I. 1889–1913. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 21. Hrsg. von Thomas Sprecher/Hans R. Vaget/Cornelia Bernini. Frankfurt am Main 2002. Hier: S. 199f.; Hervorhebungen im Original).

229 Und widerspricht in ihrer Detailliertheit Manns späteren Beteuerungen, die Schule solle in ‚Buddenbrooks' nur metaphorisch „an Stelle des Lebens selbst in seiner höhnischen Härte" stehen und das Schulkapitel sei keinesfalls „auf Schulreform gerichtet" (GW XI: S. 555).

230 Riehl, Wilhelm Heinrich: Richard Wagner. In: Kulturgeschichtliche Charakterköpfe. Stuttgart ^{2}1892, S. 443–528. Hier: S. 447.

231 Siehe GKFA 1.2: S. 358f.

> und Wahnwitz! Dies ist ein parfümierter Qualm, in dem es blitzt! Dies ist das Ende aller Moral in der Kunst! Ich spiele es nicht!'[232]

In diesem „Ausbruch sind" zweifellos „Nietzsche-Passagen [...] verdichtet und der Romansituation angepasst",[233] aber hier spricht auch Wilhelm Riehl, dessen vielgelesener Band ‚Kulturgeschichtliche Charakterköpfe' (1891) einen langen Aufsatz über Wagner enthält. Kritisiert werden dort beispielsweise der übersteigerte „Glanz" der „Scenerie" in Wagners Musikdramen und deren „[b]erausch[ende]"[234] „malerische Effekte",[235] sowie prinzipiell der un- oder amoralische Künstlergestus des Tonsetzers, um den von seiner „Partei" ein „Kultus" betrieben und der in den Rang eines „Messias"[236] erhoben werde (in einen „fanatischen Cultus" des „Nichts"[237] verfällt ja auch Hanno, als er im Wagner-Stil phantasiert). Sowohl die ästhetische als auch die moralisierend-kulturkritische Ebene der in ‚Buddenbrooks' artikulierten Wagner-Kritik ist somit bei Riehl schon angelegt.

Die Annahme, dass dieser Thomas Mann als Quelle für antiwagnerianische Ausfälligkeiten gedient haben könnte, erhärtet sich, wenn man bedenkt, wer solche Expektorationen bei Mann eigentlich äußern darf. Edmund *Pfühl* trägt einen Nachnamen, der sich auf ‚Riehl' reimt, und er sieht dem Autor der ‚Familie', wie er auf einer Fotografie aus dem Jahr 1860 in Szene gesetzt ist,[238] auch ziemlich ähnlich:

> Ein erstaunlicher Haarwuchs, eine verwirrende Menge von kleinen, festen, fuchsbraun und grau melierten Löckchen ließ diesen Kopf ungewöhnlich dick und schwer erscheinen, obgleich er frei auf dem langen, mit einem sehr großen Kehlkopfknoten versehenen Halse thronte, der aus dem Klappkragen hervorragte. Der unfrisierte, gebauschte Schnurrbart[] [war] von der Farbe des Haupthaares [...].[239]

Dass gerade dieser Pfühl/Riehl im „Salon" lauthals vor der toxischen Wirkung der Wagner'schen Musik auf den „Geist" des anwesenden „Kind[es]" warnt, ist also vielleicht kein Zufall. Zwar wird gemeinhin der „Kritiker und Komponist[] Ferdinand Pfohl"[240] als Modell für Edmund Pfühl angenommen,[241] was durch-

---

232 GKFA 1.1: S. 547f.
233 GKFA 1.2: S. 358.
234 Riehl (‚Richard Wagner'): S. 484.
235 Ebd.: S. 462.
236 Ebd.: S. 475.
237 GKFA 1.1: S. 827.
238 Siehe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Heinrich_Riehl_2.jpg (20.11.2017).
239 GKFA 1.1: S. 544.
240 GKFA 1.2: S. 356.
241 Siehe hierzu auch Heftrich, Eckhard: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Bd. 2. Frankfurt am Main 1982. Hier: S. 296. Vaget dagegen liest Pfühl als Anspielung auf eine

aus plausibel ist.[242] Aber Riehl scheint noch besser zu passen: Die Entsprechung der Namen Riehl/Pfühl und Pfohl/Pfühl ist zumindest vergleichbar, wobei Pfühl zusätzlich dem „Culturhistoriker" äußerlich gleicht, dessen Parolen im Munde führt – und letztlich genau wie Riehl dem Komponisten doch ambivalenter gegenübersteht, als seine harsche Kritik vermuten lässt.[243]

Der in ‚Buddenbrooks' dargestellte Verfall ‚einer' spezifischen Familie ist, zusammenfassend gesprochen, in einem bislang vollkommen unterschätzten Ausmaß vermittelbar an jenen generischen Verfall ‚der' bürgerlichen Familie, den Wilhelm Riehl 1855 diagnostizierte. Dafür sprechen die oben umrissenen Paradigmenwechsel, die sich in der erzählten Zeit ab diesem Datum festmachen lassen, sowie die in ihrer Anzahl und Akribie frappierenden isolierten Reminiszenzen an Riehl, an seine Studie zur Familie und zum ‚Haus' und an seine geschlechterbezogenen Argumentationsmuster. Dass ‚Buddenbrooks' also auch und gerade „einen sozial- und kulturgeschichtlich relevanten Umwandlungsprozess im Innern der bürgerlichen Gesellschaft" erzählt, nämlich „die Auflösung des ‚ganzen Hauses'" und die Emergenz der „bürgerliche[n] Kleinfamilie",[244] und zwar in enger Anlehnung an die Thesen Riehls, konnte hier bestätigt und untermauert werden.

3.3 Regionalistischer Konservativismus

Zu Riehls Anschlussfähigkeit für Thomas Mann

Auffällig bleibt aber, wie Vogt mit Recht bemerkt, dass besagter „Umwandlungsprozess" im zwischen 1897 und 1900 entstandenen Roman gleich bewertet wird wie in Riehls 1855 erschienener Studie: Die „Auflösung des ‚ganzen Hauses'" ist auch in ‚Buddenbrooks' kein Fortschritt, sondern ein ‚Verfall', und das aus diesem Verfallsgeschehen hervorgehende Rudiment der „bürgerliche[n] Kleinfa-

---

Figur von Oskar Panizza, siehe Vaget, Hans Rudolf: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt am Main 2006. Hier: S. 120.

242 Pfohl verfügte als Musikkritiker über eine gewisse Medienpräsenz und publizierte auch über Wagner. Siehe hierzu auch Döpp, Hans-Jürgen: Musik & Eros. New York 2008. Hier: S. 129.

243 Pfühl wird „durch Gewöhnung und Zureden" (GKFA 1.1: S. 548) zum widerwilligen Wagnerianer, und auch Riehl sieht in Wagner durchaus „einen der berühmtesten Männer der Gegenwart" (Riehl [‚Richard Wagner']: S. 449), einen „melodisch begabt[en]" (ebd.: S. 470) „Meister" (ebd.: S. 468), dessen „Originalität" er trotz allem „sehr gern" anerkennt (ebd.: S. 462). Pfühls Sinneswandel würde Riehl überhaupt als paradigmatisch begreifen: „Fast alle die Belästigten und Beleidigten, Trotzenden und Grollenden bekehrten sich nach und nach und opferten begeistert ihre Kraft dem Meister. […] Wagner fesselte, indem er abstieß." (ebd.: S. 479).

244 Vogt: S. 35.

milie" „kann oder will" Thomas Mann „nicht als stabiles Gebilde darstellen."[245] Das ist diskussionswürdig, denn obwohl ‚Die Familie' zur Zeit der Entstehung der ‚Buddenbrooks' noch immer sehr populär war, hatten sich Riehls pessimistische Hypothesen keineswegs bewahrheitet:

> [Riehls] Handlungsführung mag zwar der Mannschen [sic] Familiengeschichte entsprechen, repräsentativ im sozialgeschichtlichen und familiensoziologischen Sinne ist sie nicht. Tatsächlich hat sich die bürgerliche Kleinfamilie im ausgehenden 19. Jahrhundert sehr wohl stabilisiert [...]. Dies bleibt hier [...] außerhalb des Blickfeldes. [...] Die Darstellung des sozialgeschichtlichen Prozeßes wird in den ‚Buddenbrooks' zunehmend überlagert von einer Entwicklung [...], die als [...] fiktionale Umformung der Realität angesehen werden muß.[246]

Thomas Mann unterlegt also seinem Roman ein seinerzeit schon überholtes Verfallsszenario, wenn er gegen alle soziologischen und ökonomischen Tatsachen das Erstarken der bürgerlichen Kleinfamilie gerade als Dekadenzerscheinung und Niedergangssymptom begreift. Es wäre zu kurz gedacht, diese „fiktionale Umformung der Realität" als autobiographisches Residuum, als Konzession eben an die „Mannsche[] Familiengeschichte" zu deuten: „[Z]u diskutieren" ist in jedem Fall, „warum" im Roman der ideologische „Rahmen" des ‚ganzen Hauses' mit Riehl „gegen den Geist der neuen Zeit [...] noch aufrechterhalten wird."[247]

Einen Ansatz zu einer möglichen Erklärung dieser Diskontinuität liefert Vogt gleich selbst, wenn er sie mit der „Sozial- und Wirtschaftsstruktur der Hansestadt Lübeck" und deren „ungleichzeitig[em]" Verhältnis zur „ökonomischen und gesellschaftlichen"[248] Entwicklung im Deutschland des 19. Jahrhunderts in Verbindung bringt:

> Es zeigt sich [...], daß für Lübeck aus verschiedenen Gründen [...] all jene Faktoren fehlen bzw. erst verspätet greifen, die in anderen Gebieten [...] die Entwicklung neuer Industrien und damit eine grundsätzliche Umwälzung des gesamten Wirtschaftsgefüges [...] ermöglicht haben. Insofern kann es nicht verwundern, daß auch von diesem Strukturwandel selbst im lübischen Wirtschaftsraum – und entsprechend im Roman – nichts zu spüren ist [...].[249]

Die „lübische Wirtschaftsverfassung und -praxis" sei folglich „‚ungleichzeitig' zurückgeblieben hinter der Entwicklung in verschiedenen deutschen Gebieten", was sich „[e]rst nach der Eingliederung ins Deutsche Reich geändert"[250] habe.

245 Ebd.
246 Ebd.: S. 35f.
247 Ebd.: S. 37.
248 Ebd.
249 Ebd.: S. 56f.
250 Ebd.: S. 59.

Davon sei „in den Roman aber [...] nichts aufgenommen worden."[251] Deshalb, und weil die erzählte Zeit 1877 endet, so ließe sich der Gedankengang vervollständigen, kann Thomas Mann an Riehls Verfallskonzept festhalten.

Vogts Lesart ist aber ihrerseits nicht konsequent und in einem entscheidenden Punkt falsch. Neben der familiensoziologisch relevanten Kippstelle 1855 wird nämlich auch die historische (und ungleich signifikantere) des Jahres 1871 durchaus von der Romanhandlung abgedeckt, und der „Aufschwung" der Gründerzeit ist sehr wohl „in den Roman [...] aufgenommen worden."[252] Als beispielsweise die Konsulin im Sterben liegt, entspinnt sich ein Gespräch zwischen Thomas Buddenbrook und den beiden Ärzten „über Politik, über die Erschütterungen und Umwälzungen des kaum beendeten Krieges" (gemeint ist der Deutsch-Französische Krieg): „‚Nun, jetzt kommen gute Zeiten, wie, Herr Senator? Geld im Lande... Und frische Stimmung weit und breit...'"[253] Der bereits 1868 erfolgte „Eintritt der Stadt in den Zollverband"[254] stabilisiert den mit Krieg und Reichsgründung einhergehenden „Aufschwung":[255] „Alles" „regt" sich „frisch und siegesfroh", und „kleine Krämergeschäfte" sind „imstande [...], sich binnen weniger Jahre zu angesehenen Großhandlungen zu entwickeln", während „die Firma Johann Buddenbrook" „ruht[] [...] ohne irgend einen Vorteil aus den Errungenschaften der Zeit zu ziehen".[256] Man muss also präzisieren: Die ‚Ungleichzeitigkeit' der wirtschaftlichen Entwicklung ab 1871 wird im Roman nicht verschwiegen, und sie betrifft nicht einfach Lübeck generell, wo sich der „Aufschwung" schnell bemerkbar macht, sondern offenbar ausschließlich die Familie Buddenbrook. Dass Vogt dennoch behaupten kann, vom durch die Reichsgründung ausgelösten „Strukturwandel" sei im Text „nichts zu spüren", ist allerdings bezeichnend – und nachvollziehbar, wenn man sich eine bekannte Selbstdeutung Manns[257] sowie die wirklich „sehr verhaltene", geradezu marginale und damit „erklärungsbedürftige Behandlung der deutschen Einigung in den *Buddenbrooks*"[258] vor Augen führt. Die „verhaltene" Inszenierung dieser historischen Zäsur erhellt nun auch

251 Ebd.
252 Ebd.
253 GKFA 1.1: S. 614.
254 Ebd.: S. 672f.
255 Ebd.: S. 614.
256 Ebd.: S. 673.
257 „Das Problem, das mir [in ‚Buddenbrooks', Anm. v. J. R.] auf den Nägeln brannte und mich produktiv machte, war kein politisches, sondern ein biologisches, psychologisches; [...] das Seelisch-Menschliche ging mich an; das Soziologisch-Politische nahm ich eben nur halb unbewußt mit, es kümmerte mich wenig." (GKFA 13.1: S. 153).
258 Elsaghe 2000: S. 170.

die produktionsästhetischen Gründe für Manns auffällige Privilegierung von Riehls nicht mehr zeitgemäßer Verfallstheorie.

Dass ein Lübecker Patriziersohn die deutsche Einigung selbst im einzigen seiner Romane, dessen erzählte Zeit von der „Vorgeschichte“ dieser Einigung bis zu den „Jahren der Gründerzeit“ reicht, nur mit „äußerste[r] Dezenz und Zurückhaltung“[259] und „mit gemischten Gefühlen“[260] behandelt, ist im Grunde nichts als folgerichtig, wenn man sich die Weiterungen dieses historischen Einschnitts vergegenwärtigt. Noch 1871 lebten, wie Elizabeth Boa festhält, zwei Drittel der Deutschen „in native parishes of under 2’000 inhabitants, but in 1907, almost half the population lived outside their place of birth.“[261] Mit der Gründung des „Prussian-dominated Reich“ kam es zu einem disruptiven „‚disembedding‘“, einem „‚lifting-out‘ of social relations from local contexts“, kurzum: zu einem „collapse of locally rooted identity“.[262] 1871 wurde somit ein Prozess in Gang gesetzt, an dessen Ende „Berlin und Preußen eine alte Stadt wie Lübeck in der Bedeutungslosigkeit [...] versenk[t]“[263] hatten und den Thomas Mann, wie Elsaghe als Erster erkannte, in seinem Frühwerk kritisch reflektierte.

In der „Disproportionalität zwischen allgemeiner Hochkonjunktur und der Stagnation“[264] der Firma Buddenbrook, im „konstante[n] Gegensatz“ zwischen dem Verfall gerade dieser einen Familie und den „in Deutschland herrschenden Bedingungen“,[265] ist Manns seismographische Wahrnehmung der Kehrseite der Reichsgründung verbürgt: Augenscheinlich „verläuft“

> der ‚Verfall‘ der Familie [...] zwar gegenläufig zur nationalen, aber parallel zur Geschichte der ‚Vater*stadt*‘ [...], nicht eigentlich der Stadt schlechthin, sondern vorwiegend eben der noch wahrhaft ‚*Freien* Stadt‘, deren Untergang als solche in einem ursächlichen Verhältnis zur nationalen Erfolgsgeschichte steht.[266]

259 Ebd.: S. 157f.
260 Ebd.: S. 170.
261 Boa: S. 22.
262 Ebd.: S. 22f.
263 Elsaghe 2012: S. 250.
264 Elsaghe 2000: S. 166.
265 Ebd.: S. 169.
266 Ebd.: S. 173; Hervorhebungen im Original.

In ‚Buddenbrooks', und nicht nur dort,[267] verarbeitet Thomas Mann also nicht zuletzt die mit der Reichsgründung aufgekommenen „Spannungen zwischen Zentrum und Peripherie":[268]

> Die vorgeführte Familie gehört oder gehörte ehedem zu den ‚ersten' am Ort. Solche ersten Familien waren in den Hansestädten realiter insgesamt gefährdet [...]; insofern eben, als die Reichseinigung ein politisches Machtzentrum setzte. Dieses drohte die alten Stadtregimente zur Irrelevanz zu verurteilen, ihre Ämter und Nomenklaturen auf einen weitgehend dekorativ-folkloristischen Status herabzustufen.[269]

Anders als Vogt schreibt, wird der explizit „ungleich verteilt[e]"[270] Aufschwung der Gründerzeit im Roman offenbar nicht nur thematisch, er wird, wie das Datum 1871 überhaupt, als Teil der ‚Niedergangsdiagnostik' funktionalisiert. Im Gegensatz zu den „hergelaufene[n]" und ohne „Coulanz"[271] wirtschaftenden ‚halbjüdischen' Hagenströms ist die alteingesessene Familie Buddenbrook durch die Neuordnung des Verhältnisses von Zentrum und Provinz in besonderem Maße bedroht und geht unter anderem deshalb zugrunde, weil sie sich mit den neuen Gegebenheiten nicht zu arrangieren weiß – obwohl ansonsten „Alle[]", sogar „kleine Krämergeschäfte", profitieren.[272] Wenn somit die „Unausweichlichkeit"[273] des Verfalls der Buddenbrooks im Zuge einer „ganz unwahrscheinliche[n] [...] Rezession"[274] auch um den Preis der Plausibilität erkauft ist, zeigt das, welch

---

267 Siehe Elsaghe 2012a: S. 242ff.: Bereits in der Erzählung ‚Der kleine Herr Friedemann' (1897) wird die Reichsgründung beziehungsweise das Verhältnis von Zentrum und Peripherie problematisiert. Später integriert Mann seine ‚provinziellen Ressentiments' subtil in die „Selbsterklärung und Selbstaufklärung" der ‚Betrachtungen eines Unpolitischen', wo er übrigens auch die Diskontinuität des Buddenbrook'schen ‚Verfalls' registriert: „[I]ch [verbrachte] meine Kindheit und erste Jugend in einer staatlich selbständigen, oligarchischen Stadtdemokratie des Nordwestens, einem altbürgerlich-gravitätischen Gemeinwesen von stark konservativem Gepräge, das von der Errichtung des Reiches nicht eben viel materiellen Nutzen gehabt hatte (ich habe ja von dem Niedergange eines dortigen Handelshauses inmitten der deutschen Siegesprosperität erzählt [...]) [...]." GKFA 13.1: S. 152.
268 Elsaghe 2012a: S. 242.
269 Ebd.: S. 269.
270 GKFA 1.1: S. 614.
271 Ebd.: S. 128.
272 Das wird gerade auf der Ebene der Raumsemantik überdeutlich gemacht, wenn die Buddenbrooks „das Haus ‚Dominus providebit' in einem Geschäft an ihn [Hermann Hagenström] verlieren, das kalendarisch mit dem säkularen Jubeljahr 1871 zusammenfällt" (Elsaghe 2004: S. 186). Elsaghe betrachtet das mit Recht als „dezente, aber doch für sich sprechende Koinzidenz beziehungsweise eben Divergenz von Familien- und politischer Geschichte" (ebd.).
273 Elsaghe 2000: S. 169.
274 Ebd.: S. 167. Der ökonomische Niedergang der Buddenbrooks beginnt in ganz unmotivierter Weise lange vor der dann tatsächlich „wirtschaftlich flauen bis rezessiven Periode" der so-

maßgebliche Bedeutung gewissen bis dato kaum beachteten „provinzielle[n] Ressentiments"[275] des Lübecker Autors zukommt (und wie irreführend dessen Behauptung ist, „das Soziologisch-Politische" habe ihn „wenig"[276] gekümmert).

Auf den Punkt gebracht: Dem in ‚Buddenbrooks' ausgeführten Verfallsprozess ist eine kulturgeographische Konfiguration eingeschrieben. Die erfolgreiche politische Einigung des Deutschen Kaiserreichs und die Entwicklung der Familie Buddenbrook stehen in einer Beziehung der umgekehrten Proportionalität. Der dem Roman zugrundeliegende Verfallsbegriff ist also nicht adäquat verstanden, solange man nicht die produktionsästhetisch wirksamen, aus der Herkunftsidentität des empirischen Autors erwachsenden „provinzielle[n] Ressentiments" als „leitende[n] Code"[277] begreift. Über diese „Ressentiments", welche die ‚Niedergangsdiagnostik' in ‚Buddenbrooks' grundieren,[278] wird Manns Insistenz auf Riehls negativer Bewertung familiensoziologischer „Wandlungsprozess[e]" erst verständlich.

Die Vermutung liegt nahe, dass ein komplementäres Verhältnis besteht zwischen Manns Faszination für die von Riehl erzählte Verfallsgeschichte und seiner eigenen „verhalten[en]", ja subtil kritischen Einstellung zur Reichsgründung – mithin zwischen den beiden intratextuellen Kippstellen 1855 und 1871. Denn obwohl sich Riehls Pessimismus makroökonomisch und soziologisch betrachtet zur Zeit der Niederschrift von ‚Buddenbrooks' längst als unangebracht erwiesen hatte, war es doch durch die Reichseinigung zu einem unbestreitbaren Bedeutungsverlust des ‚ganzen Hauses' in ehemals freien Reichsstädten wie Lübeck mit seiner patrizisch-großbürgerlichen Sozialstruktur gekommen. Eben-

---

genannten „Große[n] Depression", die von 1873 bis 1896 währte (Elsaghe, Yahya: Die kleinen Herren Friedemänner. Familie und Geschlecht in Thomas Manns frühesten Erzählungen. In: Zerreissproben / Double Bind. Familie und Geschlecht in der deutschen Literatur des 18. und des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Christine Kanz. Bern/Wettingen 2007, S. 159–180. Hier: S. 177).

275 Elsaghe 2012a: S. 241.

276 GKFA 13.1: S. 153.

277 Elsaghe 2012a: S. 241. Siehe auch Kontje 2006: S. 498: „[T]he private story [is set within] a larger geopolitical context marked by the demise of the cosmopolitan city-state of Lübeck and the rise of the German nation-state dominated by Prussia and the modern metropolis of Berlin".

278 Und mit deren Zurschaustellung sich Thomas Mann sogar gegen eine seiner wichtigsten Quellen wandte: Im von 1897 datierenden Brief seines Onkels Wilhelm Marty, dem Mann viele historische und das Lübecker Wirtschaftsleben betreffende Details entnahm, heißt es nämlich, die „Stimmung bei Ausbruch des Krieges 1870/71" sei „[h]ochpatriotisch" gewesen – und der „Aufschwung" habe nicht lange auf sich warten lassen (GKFA 1.2: S. 636). Dieser gemäß Marty auf Preußen bezogene Patriotismus („vollsstes [sic] Vertrauen zu Preussen", ebd.) ist in ‚Buddenbrooks' weitgehend kassiert, und vom „Aufschwung" profitieren die Buddenbrooks auffälligerweise eben gerade nicht.

dieser gesellschaftliche „Rahmen",[279] dem der reale Autor der ‚Buddenbrooks' qua Geburt angehörte, war durch die Staatsgründung unter preußischer Vorherrschaft wenn nicht in „Irrelevanz" verfallen, so doch auf einen „dekorativ-folkloristischen Status herab[gestuft]" worden. Hieran konnten sich „provinzielle Ressentiments" entzünden, zumal Mann vom Reiz der „mittelalterlich-universale[n]", „vorbismärckisch-großdeutschen Idee"[280] nicht unberührt blieb. Mit Wilhelm Riehl gab es einen prominenten Gewährsmann, der solche Ressentiments Jahrzehnte zuvor bereits herbeigeorakelt hatte und sie in den 1890er-Jahren noch befeuerte.

Im Lichte von Riehls erzkonservativer Gesinnung und der Tatsache, dass er 1883 geadelt wurde, mag das überraschen. Aber Riehl, der wie der junge Thomas Mann in München lebte, pflegte einen stark regionalistisch geprägten Traditionalismus; zentralstaatliche Bestrebungen, zumal als preußisch dominierte ‚kleindeutsche Lösung', waren geeignet, sein Misstrauen zu erregen. So begrüßte Riehl am 12. Januar 1871 im Vortrag ‚Deutsche und französische Freiheit' zwar grundsätzlich in patriotischem Duktus die Gründung eines deutschen Reichs und verurteilte den „leidige[n] deutsche[n] Pessimismus",[281] hielt aber auch fest: „Vielen trefflichen Deutschen behagt der Weg nicht, auf welchem das Reich seit fünf Jahren vorbereitet und zu Stande gebracht worden ist. Nun gut, so müssen wir diesen Weg vergessen."[282] Das Bekenntnis zum zu jenem Zeitpunkt noch nicht einmal offiziell formierten neuen Staat – die Proklamation des Kaiserreichs erfolgte erst am 18. Januar im Versailler Spiegelsaal – wird hier a limine hintertrieben durch die Erwähnung der nun gleichsam per obrigkeitsstaatlicher Weisung zu verdrängenden Bedenken „[v]iele[r] treffliche[r] Deutsche[r]", sodass die Ablehnung jeglichen „Pessimismus" ziemlich unaufrichtig wirkt.

Ähnlich verräterische Stellen finden sich in einem späten Aufsatz über das Schulwesen, in dem Riehl die schon in ‚Die Familie' geäußerte Kritik reiteriert und akzentuiert: Er bekennt sich zum Primat der „lebenskräftige[n] Vielgestalt", zur föderalistischen Heterogenität „der deutschen Bildung", und polemisiert

---

279 Vogt: S. 37.

280 GKFA 13.1: S. 130. In den ‚Betrachtungen eines Unpolitischen' gibt Mann zudem detailliert und wohlwollend wieder, „was Nietzsche gegen Bismarck und das ‚Reich' auf dem Herzen hatte": Nietzsches „deutsches Philosophentum, seines Wesens fundamentalstes und bestes Teil, protestierte gegen die deutschen Zustände der 70er und 80er Jahre, das Mit- und Ineinander von nationaler Selbstgerechtigkeit und materialistischer Reaktion, von korruptem Wirtschaftsflor, französischem Possentheater und David Straußischer Contentheit [...] – gegen die Verkehrung, Verhärtung, Verfälschung einer staatlosen Kultur zu kulturloser Staatlichkeit [...]." Ebd.: S. 260.

281 Riehl, Wilhelm Heinrich: Freie Vorträge. Erste Sammlung. Stuttgart 1873. Hier: S. 287.

282 Ebd.: S. 294.

gegen „die staatliche Nivellierung“[283] des Bildungssystems und die „gleichförmige[] moderne[] Schablone der Lehrerbildung“.[284] Sein kritisches Resümee der Bildungsreformen – „[w]ir haben viele Rechte gewonnen, nur das Recht des Individuums [...] geht uns mehr und mehr verloren“[285] – könnte man auch als kritische Bilanz der ersten beiden Jahrzehnte im geeinten Reich lesen. Solche Positionsbezüge blieben denn auch nicht unbemerkt. Riehl sah sich im Verlauf seiner ganzen Karriere mit „politically inspired [antagonism]“ seitens „Prussophile historians“ wie Heinrich von Sybel und Heinrich von Treitschke konfrontiert, denen seine „close ties to the Bavarian court“, sein „dislike of the centralized state“ und sein „belief in the primacy of household and community over nation“ suspekt waren: Er galt, kurzum, als „German particularist“, als „outsider at a time when national unification was the order of the day.“[286] Wenn also Thomas Manns eigene „Skepsis“ gegenüber der nationalen „Erfolgsgeschichte“[287] genauer als Skepsis gegenüber einem neu kalibrierten Verhältnis von Zentrum und Peripherie beschreibbar ist, dann muss man festhalten, dass Riehl exakt solche Vorbehalte schon lange zuvor plastisch zu formulieren wusste und sie noch ein Jahrzehnt vor Erscheinen der ‚Buddenbrooks‘ bekräftigte.

Bereits in ‚Die Familie‘, gut eineinhalb Dezennien vor der Reichsgründung, sieht Riehl gerade in den „neuen deutschen Großstädten“,[288] deren Architektur sich in frevelhafter Manier an „Paris und London und Neu-York“ orientiere, Anzeichen für den Verfall des ‚ganzen Hauses‘. „[W]er aber das deutsche Haus suchen will“, so Riehl, „der muß“ – ausgerechnet – „in alte abgestorbene Reichsstädte gehen“ oder aber „Romane[]“ lesen, denn dort sei „die trauliche, schmuckreiche innere Einrichtung der patricischen deutschen Wohnung“[289] noch intakt. Auch an

283 Riehl, Wilhelm Heinrich: Die Idylle eines Gymnasiums. In: Kulturgeschichtliche Charakterköpfe. Stuttgart ^{2}1892, S. 3–56. Hier: S. 11. Nach Ausweis dieses Aufsatzes hieß der „Oberschulrat und Direktor“, der zu Riehls Zeit „[a]n der Spitze des Weilburger Gymnasiums stand“, „Friedrich Traugott *Friedemann*“ (ebd.: S. 12; Hervorhebung nicht im Original). Zudem springt hier eine wörtliche Entsprechung zu Manns oben zitiertem schulkritischem Notizbucheintrag ins Auge: Riehl spricht von den Gefahren der „staatliche[n] Nivellierung alles Sonderleben[s]“ (ebd.: S. 11), Mann von den „nivellierenden“ Strukturen des modernen Schulwesens (Mann [‚Notizbücher 1–6‘]: S. 79).
284 Riehl (‚Idylle eines Gymnasiums‘): S. 15.
285 Ebd.: S.11f.
286 Van Horn Melton, James: From Folk History to Structural History. Otto Brunner (1898–1982) and the Radical-Conservative Roots of German Social History. In: Paths of Continuity. Central European Historiography from the 1930s to the 1950s. Hrsg. von Hartmut Lehmann/James Van Horn Melton. Cambridge 2002 [1994], S. 263–292. Hier: S. 281.
287 Elsaghe 2000: S. 173.
288 Riehl (‚Die Familie‘): S. 175.
289 Ebd.

anderer Stelle mobilisiert er das „Patricierhaus" der „ehemaligen Reichsstädte" als Prototyp „deutscher Sitte", die „gegen neue amerikanische"[290] Gebräuche um jeden Preis zu verteidigen sei. Obwohl Riehl keine Ortschaften namentlich nennt, ist man eingeladen, in einer Hansestadt wie Lübeck dieses „patricische[]", die „deutsche Sitte" des ‚ganzen Hauses' repräsentierende Ideal zu erkennen, zumal als Dichter, dessen Ambition es ist, „das Patrizisch-Städtische, das stammesmäßig Lübeckische [...] literarisch-dichterisch [...] [zu] vertrete[n]".[291]

Dabei war Lübeck selbst noch keine „abgestorbene" oder auch nur „ehemalige" Reichsstadt, als Riehl sie bereits gegen die „neuen deutschen Großstädte[]" in Stellung rückte. Nach 1871 aber kommt es sehr wohl zu diesem Niedergang der einst „staatlich selbständigen, oligarchischen Stadtdemokratie".[292] Ab diesem Datum dominieren die von Riehl verteufelten „großen",[293] „moderne[n] St[ä]dt[e]"[294] die Geschicke des geeinten Reichs; Städte, in denen „das Recht der Familie [...] der Freiheit des Individuums preisgegeben ist".[295] Das gilt natürlich insbesondere für die auch bei Thomas Mann höchstens „in mehr oder weniger dubiosen Kollokationen"[296] erwähnte Hauptstadt, das Zentrum der neuen „kulturlose[n] Staatlichkeit"[297] – das „preußisch-*amerikanische*[]"[298] Berlin. Insofern musste Riehls Formulierung von den „abgestorbenen" Reichsstädten für Leser aus einem bestimmten Milieu ab 1871 prophetisch wirken, und das Gebaren der Obrigkeit schien sie zu legitimieren: Dass Wilhelm II. erst 1891 geruhte, dem nunmehr „an die Peripherie" „[ge]rutschten"[299] Lübeck einen ersten Besuch abzustatten und es in diesem Rahmen als „deutscheste der deutschen Städte"[300]

---

290 Ebd.: S. 202f. Noch in den ‚Betrachtungen eines Unpolitischen' vergleicht Mann die „staatlich selbständige[], oligarchische[] Stadtdemokratie" seiner Jugend mit München, der Stadt, in die er „zeitig verpflanzt" wurde und in der das „Eindringen neudeutschen Geistes, die *Amerikanisierung* des deutschen Lebensstils" bereits vollzogen sei (GKFA 13.1: S. 152; S. 154; Hervorhebung nicht im Original).
291 GW XI: S. 378.
292 GKFA 13.1: S. 152.
293 Riehl (‚Die Familie'): S. 245.
294 Ebd.: S. 238.
295 Ebd.: S. 243.
296 Elsaghe 2012a: S. 241.
297 GKFA 13.1: S. 260.
298 Ebd.: S. 154; Hervorhebung nicht im Original.
299 Ebd.: S. 239.
300 Zitiert nach Ahrens, Gerhard: Von der Franzosenzeit bis zum ersten Weltkrieg 1806–1914: Anpassung an Forderungen der neuen Zeit. In: Lübeckische Geschichte. Hrsg. von Antjekathrin Graßmann. Lübeck ^{4}2008, S. 539–686. Hier: S. 651. (Hinweis bei Elsaghe 2012a: S. 239).

bezeichnete, konnte angesichts des Status- und Bedeutungsverlusts von Manns Geburtsort nur wie eine „Floskel“[301] oder gar ein Hohn wirken.

Aufschlussreich sind zudem die in ‚Die Familie‘ verstreuten Paragraphen, die Riehl bei der Überarbeitung des Buchs einfügte (sie sind jeweils mit der Jahreszahl 1881 gekennzeichnet). Auch sie zeugen von „Skepsis“[302] in Bezug auf die Verhältnisse im geeinten Deutschland: So beispielshalber, wenn Riehl die „heute“, also (seiner Meinung nach) erst seit der Reichsgründung herrschende „Judenhetzerei“ beklagt, die er „aus tiefster Seele verabscheu[t]“,[303] und wenn er sich in der bereits erwähnten, den späteren Gymnasiums-Aufsatz vorwegnehmenden Passage über das auf Dressur ausgerichtete, zentralisierte und schablonenhafte „Schulwesen“[304] auslässt. Ebenso wie bei Riehl, der alle Probleme des „Schulwesens“ auf dessen „Verstaatlichung“[305] zurückführt, also implicite auf die Staatsgründung von 1871,[306] ist ja auch bei Thomas Mann der „Gymnasialterror“[307] kein isoliertes Phänomen: Dieser ‚Terror‘ steht immer schon für „ein Leiden an der modernen, reformierten, *preußisch* reformierten Schule“,[308] an der „Beamtenschule“[309] mit ihrer „preußische[n] Beamtenwirtschaft“,[310] „und damit“, synekdochal, „am preußischen Obrigkeitsstaat“[311] selbst.

Vor dem Hintergrund der von Thomas Mann gehegten „provinzielle[n] Ressentiments“ gegen das Deutsche Kaiserreich zeigt sich also in aller Klarheit, „warum“ das Ideal des ‚ganzen Hauses‘ samt der „mit ihm verbundenen Praktiken und Normen“ in ‚Buddenbrooks‘ „gegen den Geist der neuen Zeit“ und gegen alle Plausibilität „noch aufrechterhalten“[312] wird. Riehls *emplotment* des Niedergangs „der bürgerlichen Gesellschaft“ war für Mann affirmativ, als eine Art Selbstvergewisserungsnarrativ, rezipierbar. Dieses Narrativ nobilitiert die „patricischen“ Familienstrukturen der freien Reichsstädte zum Ideal. Es macht den Verfall der

---

301 Elsaghe 2012a: S. 239.
302 Elsaghe 2000: S. 173.
303 Riehl (‚Die Familie‘): S. 232.
304 Ebd.: S. 138.
305 Ebd.: S. 139.
306 Zwar blieb die gesetzliche Regelung des Schulwesens auch nach 1871 Ländersache, allerdings „gingen […] alle Staaten“ des Deutschen Reichs nach der Einigung „dazu über Volksschulgesetze zu erlassen, um innerhalb ihrer Territorien zu einheitlichen Schulverhältnissen zu gelangen.“ (Hühner, Michael: Kommunalfinanzen, Kommunalunternehmen und Kommunalpolitik im Deutschen Kaiserreich. Münster 1998. Hier: S. 29).
307 Elsaghe 2000: S. 175.
308 Ebd.: S. 176; Hervorhebung im Original.
309 Mann (‚Notizbücher 1–6‘): S. 80.
310 Ebd.: S. 56.
311 Elsaghe 2000: S. 176.
312 Vogt: S. 37.

‚ganzen Häuser' solcher Patrizierfamilien lesbar als bedauernswerten Effekt der Vormachtstellung aufstrebender Großstädte und der (zentral-)staatlichen Machtakkumulation. Prinzipiell lebte Riehl somit, von den „Prussophile" Historikern zum „outsider" marginalisiert, einen idiosynkratischen, regionalistisch-antizentralistischen Konservativismus vor, der auf den jungen Thomas Mann eine starke Anziehungskraft ausgeübt haben dürfte.

Eine identifikatorische Riehl-Lektüre musste sich für Mann, der „Bismarcks politische Gründung" durch Nietzsches Augen als Auslöser eines problematischen „Nivellierungsprozeß[es]"[313] wahrzunehmen vermochte, förmlich aufdrängen, und es ist, wie gesagt, nicht abwegig, die Figur des Edmund Pfühl gar als literarisches Denkmal für den Münchner Professor zu deuten. Die Annahme einer solchen Riehl-Lektüre, welche die erwähnten „provinzielle[n] Ressentiments" zusätzlich aufgepeitscht haben könnte, erhellt, weshalb Mann an Riehls Verfallsszenarien in ‚Buddenbrooks' nicht nur konsequent festhielt, sondern wahrscheinlich überhaupt nicht in der Lage war, sie als anachronistisch zu erkennen: Mag sein, dass sich die von Riehl gefürchtete bürgerliche Kleinfamilie Ende des 19. Jahrhunderts längst „stabilisiert"[314] hatte – der Verfall des lübisch-patrizischen ‚ganzen Hauses', gekoppelt an das durch die Reichsgründung verursachte „Trauma des Souveränitätsverlusts",[315] war zu jener Zeit aber ebenfalls besiegelt und musste allererst verarbeitet werden.

Über Riehls ‚Familie', die bislang nicht in ausreichendem Maß als Quelle des Verfallsmotivs in ‚Buddenbrooks' untersucht wurde, partizipiert der Roman also an der Frühphase familien- und wohnsoziologischer Reflexion. Damit ist das sich seit langem[316] und bis in die jüngere Forschung haltende apodiktische Urteil, „der von Thomas Mann […] rekonstruierte Verfall der Buddenbrooks" habe mit der „Sozialgeschichte des deutschen Bürgertums" nicht einmal „annähernd" etwas zu tun, und gegenteilige Hypothesen gehörten „zu den längst widerleg-

313 GKFA 13.1: S. 265.
314 Vogt: S. 35.
315 Elsaghe 2012a: S. 241.
316 Schon früh kam die Behauptung auf, Manns Schilderung des ‚Verfalls einer Familie' sei ein gleichsam apolitisches künstlerisches Projekt. So heißt es beispielsweise bei Hans Eichner: „Die Weise, in der dieser Verfall sich abspielt, ist jedoch nicht politisch oder soziologisch unterbaut, sondern metaphysisch." (Eichner, Hans: Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk. Bern/München [2]1961. Hier: S. 9). Den Keim solcher Lektüren bildete wohl die bereits erwähnte Passage aus den ‚Betrachtungen eines Unpolitischen', in der Mann jegliches „[s]oziologisch-[p]olitische" Interesse bei der Abfassung der ‚Buddenbrooks' bestreitet. Angesichts der hier festgestellten diskursiven Verflechtungen zwischen den ‚Buddenbrooks' und Riehls eminent ‚politischer' Studie ‚Die Familie' erweist sich die vermeintliche Beweiskraft der Mann'schen Selbstkommentare also einmal mehr als trügerisch.

ten Irrtümern der früheren Forschungsgeschichte",[317] seinerseits als irrtümlich zurückzuweisen. Anschlussfähig war Riehl für den ‚deklassierten' Patriziersohn Thomas Mann gerade auch als Schöpfer des raummetaphorischen Theorems vom ‚ganzen Haus', als Urheber eines Erklärungs- und Bewältigungsmusters für Umwälzungen, die sehr wohl die „Sozialgeschichte des deutschen Bürgertums" betrafen. Im ‚partikularistischen' Konservativismus, wie ihn Riehl in der auflagenstarken und speziell in München und Lübeck beachteten Studie ‚Die Familie' profilierte, in Riehls Insistenz auf dem Ideal des ‚ganzen Hauses', in seiner Überhöhung der freien Reichsstädte, aber auch in seiner Ablehnung des prussifizierten Schulwesens fand Mann eine Bestätigung für die eigene patrizische „Skepsis" gegenüber dem neuen deutschen Staatengebilde und die eigenen „provinzielle[n] Ressentiments".

Nicht zuletzt aus der also ganz besonderen, diskurs- und wissensgeschichtlich belegbaren Attraktivität, die diesem Prätext und dem in ihm entworfenen Dekadenzmodell für Thomas Mann zukommen musste, speisen sich die „Unausweichlichkeit" und die Typizität des in ‚Buddenbrooks' gestalteten Verfallsprozesses, der in seiner Vehemenz zuweilen als „für die deutsche Bourgeoisie untypisches Schicksal",[318] als „nicht typisch"[319] gedeutet wurde. Für „die deutsche Bourgeoisie" in toto ist dieser Prozess vielleicht tatsächlich „untypisch[]" – nicht aber für „das stammesmäßig Lübeckische", für das nach der Reichsgründung deterritorialisierte „Deutschland", an dem Thomas Mann recht eigentlich hing: Und das war eben „nicht jenes preußisch regierte Deutschland, das um die Achse Potsdam-Ruhrgebiet rotierte", sondern „das Deutschland von Goethe und Schiller, Schopenhauer und Nietzsche [...], Weimar und Lübeck."[320]

317 Erhart, Walter: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001. Hier: S. 284.

318 Kuczynski, Jürgen: Gestalten und Werke. Soziologische Studien zur deutschen Literatur, Bd. 1. Berlin/Weimar 1969. Hier: S. 279. Siehe hierzu auch GKFA 1.2: S. 220.

319 Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung. München [4]2010. Hier: S. 84.

320 Breuer, Stefan: Wie teuflisch ist die ‚konservative Revolution'? Zur politischen Semantik Thomas Manns. In: Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997. Hrsg. von Werner Röcke. Bern u.a. 2001, S. 59–71. Hier: S. 64f.

4 ‚Kult' und ‚show' im Großherzogtum

Raum- und Repräsentationssemantiken in ‚Königliche Hoheit'

Thomas Manns zweitem Roman, ‚Königliche Hoheit', war eine zunächst „lebhafte", dann „rasch verstumm[ende]"[1] Rezeption beschieden; der Text führte und führt im Schaffen seines Autors ein eher marginales, „eigentümlich beschattetes, [...] vernachlässigtes Dasein".[2] Im Kontext des hier zentralen Interesses an Interieurs und materieller Kultur in Manns Erzählwerk verdient die „Hofgeschichte"[3] allerdings besondere Beachtung, mutet sie ihren Leserinnen und Lesern doch eine auffällige Vielzahl einschlägiger Passagen zu: Von „Gemälden",[4] reich geschmückten Sälen aller Art[5] und aufwendig eingerichteten Wohnräumen und Salons[6] ist immer wieder ausführlich, mit fast schon penetranter Detailversessenheit die Rede. In seinem zweiten und in dieser Hinsicht also ganz und gar nicht abseitigen Roman perfektionierte Thomas Mann jene „Kunst der Deskription",[7] mit der man ihn bis heute gemeinhin assoziiert: Schon Paul Lehmanns zeitgenössische Rezension preist ‚Königliche Hoheit' als „machtvolle[] Werkstätte eines Bildhauers", die den Rezipienten zum „Gang [...] durch Galerien mit gemeißeltem Wandschmuck"[8] einlade.

Beim bilderreichen „moderne[n] Märchen"[9] handelt es sich, „[v]on den *Buddenbrooks* abgesehen", um „de[n] am deutlichsten autobiographische[n] Roman

1 Detering, Heinrich: Thomas Mann. Königliche Hoheit. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 4.2. Frankfurt am Main 2004. Hier: S. 158.

2 Mann, Thomas: Vorwort zu einer amerikanischen Ausgabe von ‚Königliche Hoheit'. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 572–577. Hier: S. 573. Siehe zur letztlich eher kläglichen Rezeptionskarriere von ‚Königliche Hoheit' auch Rickes, Joachim: Die Romankunst des jungen Thomas Mann. ‚Buddenbrooks' und ‚Königliche Hoheit'. Würzburg 2006. Hier: S. 15f.

3 Mann, Thomas: Lebenslauf 1930. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 413–417. Hier: S. 414.

4 Mann, Thomas: Königliche Hoheit. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 4.1. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2004. Hier: S. 16; siehe auch S. 18; S. 144; S. 249; S. 380.

5 Siehe ebd.: S. 13f.; S. 16; S. 27; S. 47; 50 u. öfter.

6 Siehe ebd.: S. 149; S. 219; S. 249 u. öfter.

7 Wysling, Hans: Thomas Manns Kunst der Deskription. In: Wysling, Ausgewählte Aufsätze 1963–1995. Hrsg. von Thomas Sprecher/Cornelia Bernini. Frankfurt am Main 1996, S. 367–394. Hier: S. 367.

8 Lehmann, Paul: Thomas Mann. Zum heutigen Vortrage in der ‚Literarischen Gesellschaft'. In: Saale-Zeitung (2.11.1909) [zit. nach Bedenig Stein: S. 324, Anm. 569].

9 Elsaghe 2000: S. 312.

https://doi.org/10.1515/9783110589696-004

Thomas Manns, welcher hier sein eigenes Leben gezielt ausbeutete“:[10] ‚Königliche Hoheit' „stilisiert[]“ die „Karriere“ des empirischen Autors „vom Schulversager [...] zum [...] Angehörigen der schwerreichen Oberschicht“ in unschwer erkennbarer Weise „zum Märchen“.[11] Eingedenk dieser also auf einer faktualen Grundlage beruhenden Wirkungsabsicht des Romans überrascht es nicht, dass ‚Königliche Hoheit' bislang hauptsächlich biographistisch interessierten Deutungsversuchen unterzogen wurde. Für Peter Pütz besteht in der „Beziehung“ des Romans „zu Thomas Manns Autobiographie [sic]“ der „Hauptkomplex“[12] von ‚Königliche Hoheit'; Sylvia Wallinger erblickt im Text nichts als die unverhüllte Schilderung der „Eheschließung zwischen Katia Pringsheim und dem Autor“,[13] und Dorothea Ludewig-Thaut liest ihn, in monographischer Dimension,[14] wie Hans Wysling als „autobiographisches Märchen“.[15] Erst in jüngerer Zeit wurden Untersuchungen vorgelegt, welche die „Autobiographismen“[16] des Romans in weiterführende ideologiekritische sowie ideen- und wissensgeschichtliche Fragestellungen integrieren.[17]

---

10 Ebd.: S. 311.

11 Elsaghe 2004: S. 328.

12 Pütz, Peter: Der märchenhafte Ausbruch aus der Normalität in Thomas Manns Königliche Hoheit. In: Das Ungenügen an der Normalität. Literatur als Gegenwelt. Hrsg. von Jürgen Daiber. Paderborn 2003, S. 71–82. Hier: S. 79.

13 Wallinger, Sylvia: ‚Und es war kalt in dem silbernen Kerzensaal, wie in dem der Schneekönigin, wo die Herzen der Kinder erstarren'. Gesundete Männlichkeit – gezähmte Weiblichkeit in Thomas Manns *Königliche Hoheit* und *Wälsungenblut*. In: Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Sylvia Wallinger/Monika Jonas. Innsbruck 1986, S. 235–257. Hier: S. 235.

14 Siehe Ludewig-Thaut, Dorothea: ‚Königliche Hoheit'. Autobiographische Züge in Thomas Manns Roman. Bonn 1975.

15 Wysling, Hans: Königliche Hoheit. In: Wysling, Ausgewählte Aufsätze 1963–1995. Hrsg. von Thomas Sprecher/Cornelia Bernini. Frankfurt am Main 1996, S. 219–230. Hier: S. 224.

16 Elsaghe 2000: S. 311.

17 Siehe vor allem ebd.: S. 311–334; Kinder, Anna: Geldströme. Ökonomie im Romanwerk Thomas Manns. Berlin/New York 2013; Schößler, Franziska: Wilhelminischer Lebensstil – Kulturelles *self-fashioning* am Beispiel von Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*. In: www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentags. Hrsg. von Hartmut Kugler. Bielefeld 2002, S. 109–118; Dies.: Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola. Bielefeld 2009. Siehe hier S. 135–156. Eine ebenfalls raumsemantische, allerdings auf die Dichotomie von ‚oben' und ‚unten' zielende Lektüre versucht Christof Hamann, der in ‚Königliche Hoheit' einen „Vorläufer des mannschen konservativen, anti-demokratischen Volksstaatskonzepts“ realisiert sieht, „wie es in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1918 entworfen wird.“ (Hamann, Christof: Normale deutsche Monster. Zu Thomas Manns *Königliche Hoheit*. In: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren. Hrsg. von Stefan Börnchen/Georg Mein/Gary Schmidt. München 2012, S. 33–51. Hier: S. 35). Auch die allerdings etwas anders ausgerichteten Untersu-

Eine Auswirkung der langen Dominanz biographistischer Lektüren besteht darin, dass den in ‚Königliche Hoheit' zur Darstellung kommenden Räumen und Interieurs wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Die kurzerhand vorgenommene gattungstypologische Klassifizierung des Texts als Märchen gestattete es, seine Handlung als vollkommen „raum- und in gewisser Weise auch zeitenthoben",[18] als „raumzeitlich unbestimmt[]"[19] zu lesen und also von jeglicher „historische[n] Einordnung"[20] des Geschehens abzusehen. Symptomatisch ist Wallingers Behauptung, im Text spiele „der Kult der Dinge eine eminente Rolle", wobei sich dieser ‚Kult' in einer „Aura des Wohlstands" und einer ausgestellten „Preziosität des Luxus"[21] niederschlage: Der Raumsemantik des Romans wird hier in gänzlich undifferenzierter Manier eine fetischistische Tendenz unterstellt. Damit ist das ‚erzählte Wohnen' in ‚Königliche Hoheit' nicht ansatzweise verstanden. Die diversen Interieurs und ihre Ausstattung sind vielmehr Teil einer komplexen spatialen Versuchsanordnung. Denn „[i]m Zentrum" steht hier, wie oft im „frühen Oeuvre[] von Thomas Mann", der „Begriff" oder das Problem „der Repräsentation".[22] Eine Serie von „Repräsentationsakte[n]" erzählend, entwirft der Roman tatsächlich etwas wie ein „ästhetische[s] Programm",[23] was bislang nur Franziska Schößler wahrgenommen hat. Im Folgenden ist zu zeigen, dass und wie in ‚Königliche Hoheit' das zuvor mit Blick auf ‚Buddenbrooks' untersuchte Interesse an Wohnkultur, Interieurs und Repräsentation im weitesten Sinne fortgeschrieben wird. Zum einen bietet der Roman – weit entfernt davon, sich auf zeitentrückte Märchenräume zu kaprizieren – etwas wie ein Protokoll repräsentationskultureller Paradigmenwechsel. Was Ida Boy-Ed in ihrer Rezension zu ‚Königliche Hoheit' erst spekulativ statuieren konnte, dass es sich nämlich bei diesem Text um ein „kulturgeschichtliches Dokument von [...] umfassender Art"[24] handle, vermag eine raumtheoretisch informierte Lektüre zu bestätigen und zu spezifizieren. Zum anderen und damit zusammenhängend erhält gerade die autobiographische Stoßrichtung des Romans aus dieser Perspektive schärfere Konturen.

---

chungen im vorliegenden Kapitel werden die „konservativen" Züge des Romans herausarbeiten und problematisieren.

18 Pütz: S. 81.

19 Detering, Heinrich: „Juden, Frauen und Litteraten". Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann. Frankfurt am Main 2005. Hier: S. 165.

20 Wallinger: S. 236.

21 Ebd.: S. 248.

22 Schößler 2002: S. 109.

23 Ebd.

24 Boy-Ed, Ida: Eine Auswahl von Peter de Mendelssohn. Lübeck 1975. Hier: S. 135.

4.1 Höfische Repräsentation: ‚Kult‘

Die zu Beginn der erzählten Zeit eingehend beschriebene offizielle Repräsentationskultur des Großherzogtums ist einer ganz bestimmten Wirkungsästhetik verhaftet. Im „Burghof“ des „Stammschloß[es]“ steht „das Steinbild Klaus Grimmbarts, des Erbauers“, und „[d]as Innere der Burg“ war „zuletzt noch [...] einer umfassenden Auffrischung [...] unterzogen worden“:[25] Dabei hatte der Hofmaler, „Professor[] von Lindemann“, die Säle

> mit großen Wandmalereien geschmückt [...], Darstellungen aus der Geschichte des landesherrlichen Hauses, angefertigt in einer leuchtenden und glatten Manier, die fernab und ohne Ahnung von den unruhigen Bedürfnissen jüngerer Schulen war. [...] Der Großherzogin diente als Schlafzimmer die ‚Brautkemenate‘, ein fünfeckiges, sehr bunt ausgemaltes Gemach, welches [...] rings mit einem Fries von medaillonförmigen Porträts geziert war, Bildnissen fürstlicher Bräute, die hier in alten Tagen des Gebieters geharrt hatten. [...] Die Minister [...] warteten in den Repräsentationsräumen des Hoch-Erdgeschoßes. Sie wanderten durch den großen und den kleinen Bankettsaal, wo zwischen den Lindemannschen Gemälden Arrangements von Fahnen und Waffen hingen [...].[26]

Hier wird kein diffuser „Kult der Dinge“ betrieben, sondern ein äußerst zielgerichteter und im Roman auch so benannter „darstellerische[r] Kult[]“[27] mit klaren Spielregeln. Das Signifikat der im Großherzogtum herrschenden Zeichenordnung ist immer schon und immer nur die fürstliche Genealogie und ihre (durch die leeren Staatskassen unterminierte) Macht und Glorie. Die Interieurs und ihre Ausstattung dienen primär der Repräsentation und der identitätsstiftenden Affirmation eines ständisch organisierten Staatsgebildes. In der Raumsemantik der von der Herrscherfamilie bewohnten Interieurs gibt es, um einen gedächtnistheoretischen Begriff Vittoria Borsòs in Anschlag zu bringen, keine „Alterität“,[28] keine „Spuren ‚des Anderen‘“, die das „Gedächtnismedium“[29] – die „Wandmalereien“ – in irgendeiner Weise affizieren. Die Interieurs und ihr Wandschmuck fungieren als von solcher ‚Alterität‘ befreite „indifferente[] Kan[ä]l[e]

---

25 GKFA 4.1: S. 13.
26 Ebd.: S. 14ff.
27 Ebd.: S. 121.
28 Borsò, Vittoria: Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs. In: Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen. Hrsg. von Vittoria Borsò/Gerd Krumeich/Bernd Witte. Stuttgart 2001, S. 23–53. Hier: S. 36.
29 Eigler, Friederike: Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende. Berlin 2005. Hier: S. 55.

sozialer Identifizierungen und Vergewisserung am Vergangenen":[30] Ihnen eignet eine reine „Selbstvergewisserungsfunktion".[31]

Der dergestalt funktionalisierte und finanzpolitisch verheerende „Luxus",[32] der als „‚Wohnzeichen'"[33] eben nicht in einer arbiträren, sondern in einer symbolischen und staatstragenden Beziehung zu seinem Bezeichneten steht, ist *part and parcel* der überkommenen Repräsentations-, Wirtschafts- und Geldpolitik des Großherzogtums. Das „Übel", aus dem der „Mißstand fürstlicher Wirtschaft" allererst erwachsen konnte, besteht laut dem Innenminister Baron von Knobelsdorff darin,

> daß die Fürsten Bauern sind; ihre Vermögen bestehen aus Grund und Boden, ihre Einkünfte aus landwirtschaftlichen Erträgnissen. Heutzutage… Sie haben sich bis zum heutigen Tage nicht entschließen können, Industrielle und Finanzleute zu werden. Sie lassen sich mit bedauerlicher Hartnäckigkeit von gewissen obsoleten und ideologischen Grundbegriffen leiten […].[34]

Geldtheoretisch gesprochen, gründet die Obsoleszenz der im Großherzogtum geltenden Wirtschaftspolitik in deren Insistenz auf „einer klaren Deckung von Geld und Gegenwert",[35] wie Anna Kinder zu zeigen vermochte: Als „Bauern" beziehungsweise Großgrundbesitzer hängen die Patriarchen der großherzoglichen Familie von jeher der „(falschen) geldtheoretischen Überlegung[]" an,

> dass Geld nicht als eigene Produktivkraft – als Kapital – angesehen wird, sondern lediglich als sekundärer Ausdruck für einen (landwirtschaftlich) hervorgebrachten Wert. Mit dem Festhalten am Repräsentationsgedanken, der jedem Geldstück einen Gegenwert im Grund und Boden des Landes zusichert, wird einer Kapitalisierung des Geldes der Weg versperrt.[36]

Das also dringend notwendige „Wunder"[37] oder „repräsentationslogische[] Umdenken nicht nur in geldtheoretischen Dingen"[38] stiftet dann bekanntlich der amerikanische Milliardär Samuel Spoelmann, dessen Tochter Imma zur Braut des Thronfolgers Klaus Heinrich wird. Im Unterschied zu den ‚bäuerlichen' „Fürsten" gehört er zu den „Industrielle[n] und Finanzleute[n]" und

30 Borsò: S. 36.
31 Ebd.: S. 48.
32 GKFA 4.1: S. 20.
33 Wichard: S. 25.
34 GKFA 4.1: S. 20.
35 Kinder: S. 61.
36 Ebd.: S. 62.
37 GKFA 4.1: S. 44.
38 Kinder: S. 65.

beherrscht die „Kunst [...], mit Geld mehr Geld und endlich überschwenglich viel Geld hervorzubringen",[39] das heißt: „[d]ie Methoden modernen Wirtschaftens und moderner Kapitalschöpfung".[40] Damit bildet der Roman einen „[u]m 1900" einsetzenden „Paradigmenwechsel in der wirtschaftswissenschaftlichen Theoriebildung" ab: Damals „treten" an „die Stelle von objektiven Werttheorien [...] subjektiv orientierte Theoreme, die den eigenen Nutzen ins Zentrum stellen"[41] (zu nennen wäre eben vor allem die „geldtheoretische[] Ablösung der direkten Wertdeckung durch den Aufschubgedanken des Kredits"[42]).

Das Problem der Repräsentation erschöpft sich indes nicht in der „Polarität" von „moderne[m] Kapital[]" und „rückständige[r]"[43] großherzoglicher Wirtschaftspolitik. Diese Polarität ist nur ein Teil des in ‚Königliche Hoheit' gestalteten Kontrasts zwischen „königliche[r] Repräsentation" und „bürgerliche[m] Lebensstil" – Teil einer Versuchsanordnung also, die gezielt nach den Möglichkeitsbedingungen der Genese „kulturelle[r] Identität" mittels „Repräsentationsakte[n]"[44] fragt. Die ertragreiche, aber eng gefasste interpretatorische Fokussierung in Kinders und Schößlers jüngeren Forschungsbeiträgen auf die Verflechtungen des Romans mit dem zeitgenössischen ökonomischen Wissen darf somit nicht vergessen machen, dass ‚Königliche Hoheit' letzten Endes „ein Grundproblem der Moderne" bearbeitet: den „Traditionsverlust" und in eins damit die sprichwörtlich gewordene „Sprachkrise als Symptome einer Krise von ‚Repräsentation' im denkbar weitesten Sinne."[45] In dieser Konstellation ist der überholte Zeichenbegriff, auf dem die großherzogliche Finanzpolitik fußt, von vornherein nur ein Element einer globalen symbolischen Ordnung, die sich auch in den Interieurs und der Lebensweise der Herrscherfamilie manifestiert.

Die „dingliche[n] Materialitäten"[46] in den ‚familiären' Räumen, die „Wandmalereien" und der ganze „Luxus" der Säle und Repräsentationsräume, konstituieren eine dezidiert vormoderne Semiotik: Diese „Wohnzeichen" sollen in einem direkten Abbildungsverhältnis zum Status der Herrscherfamilie stehen. Angestrebt wird eine vollkommene Kongruenz der „dingliche[n]" ‚luxuriösen' Signi-

39 GKFA 4.1: S. 206.
40 Kinder: S. 70.
41 Schößler, Franziska: Glauben, Schreiben, Verdienen: Kreditwesen und Poetik in Thomas Manns Romanen ‚Buddenbrooks' und ‚Königliche Hoheit'. In: Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne. Hrsg. von Stefan Börnchen/Claudia Liebrand. München 2008, S. 117–138. Hier: S. 119.
42 Kinder: S. 64.
43 Ebd.: S. 81.
44 Schößler 2002: S. 109.
45 GKFA 4.2: S. 179.
46 Schinkel: S. 22.

fikanten und ihres Signifikats, der höfisch-repräsentativen Existenz. „[Z]wischen Sein und Bedeuten fehlt[]“, um eine Formulierung aus ‚Joseph und seine Brüder‘ zu bemühen, „jede[r] Unterscheidungsraum.“[47] Diesem Repräsentationsregime müssen sich die Mitglieder der großherzoglichen Familie beugen, was im Roman am Beispiel Klaus Heinrichs durchdekliniert wird. Sein Lebensproblem besteht darin, dass er sozusagen synekdochal existiert, als pars pro toto, als ‚Zeichen‘, das aber mit seinem ‚Bezeichneten‘ immer schon identisch zu sein hat: „Repräsentieren, für viele stehen, indem man sich darstellt, der erhöhte und zuchtvolle Ausdruck einer Menge sein [...].“[48] Ebenso wie das moderne „Konzept einer nicht-referentiellen, nicht-repräsentativen Wertschöpfung“[49] im „namenlosen Duodez-Fürstentum[]“[50] zu Beginn der erzählten Zeit noch nicht greift, bleiben Klaus Heinrich die „elektive Haltung“,[51] der „Wahlhabitus“[52] und der „Code individueller Authentizität“[53] verwehrt, die für ‚moderne‘ Modi der Subjektkonstitution prägend sind.

Die in ‚Königliche Hoheit‘ verhandelte Grundproblematik ist also, wie Ernst Bertram schon in seiner Rezension aus dem Erscheinungsjahr des Texts bemerkte,[54] nicht einfach eine ökonomische, sondern, genereller, eine semiotische. Das Großherzogtum ist einer streng referenziellen Wirtschaftspolitik und überhaupt einer statischen oder exklusiven Zeichenordnung verpflichtet, wie sie Baudrillard anschaulich beschreibt:

> In einer Kasten- oder Ständegesellschaft gibt es keine Mode, denn die Zuordnung ist allumfassend und die Beweglichkeit innerhalb der Klassen gleich Null. Ein Verbot schützt die Zeichen und sichert ihnen eine absolute Klarheit: Jedes verweist zweifelsfrei auf einen Status. [...] In den [...] feudalen oder archaischen Gesellschaften [...] sind die Zeichen zahlenmäßig begrenzt, ihre Verbreitung ist beschränkt, jedes hat den Wert eines Verbots, jedes

---

47 Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder 1. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. IV. Frankfurt am Main 1974. Hier: S. 32.

48 GKFA 4.1: S. 97.

49 Kinder: S. 62.

50 Detering 2005: S. 107.

51 Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist 2010. Hier: S. 528.

52 Ebd.: S. 600.

53 Neuschäfer, Markus: Vom doppelten Fortschreiben der Geschichte. Familiengeheimnisse im Generationenroman. In: Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung. Hrsg. von Gerhard Lauer. Göttingen 2010, S. 164–203. Hier: S. 175.

54 Dort spricht er nämlich mit Recht von der Tragik „einer leergewordenen, nur noch repräsentierend symbolischen Macht“ (Bertram, Ernst: Thomas Mann. Zum Roman ‚Königliche Hoheit‘. In: Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn 4 [1909], S. 195–217. Hier: S. 211. Siehe hierzu auch GKFA 4.2: S. 174ff.).

> bedeutet eine wechselseitige Verpflichtung zwischen Kasten, Clans oder Personen: Sie sind also nicht willkürlich.[55]

Diese „feudalen" semiotischen Strukturen und die auf ihnen beruhende „Allianz von Theatralität und Macht"[56] sind im Großherzogtum bedroht – einerseits durch die leeren Staatskassen und den dadurch verursachten „Verfall" der repräsentativen „Pracht",[57] andererseits durch den Zuzug „des weltberühmten Spoelmann",[58] der die zuvor „allumfassend[en]" höfischen Zeichennormen erschüttert.

4.2 Bürgerliche Repräsentation: ‚show'

Definitiv übertreten wird das den Zeichen auferlegte Verbot, als Großherzog Albrecht den Verkauf des „großherzogliche[n] Schloß[es]" Delphinenort an den Wirtschaftskapitän Spoelmann gestattet. Die durch die Erzählinstanz referierte Reaktion des Volksmunds auch nur auf das Gerücht dieses Handels macht das Ausmaß des Tabubruchs deutlich: „Unsinn"; „Narrengeschwätz"; „lächerlich"; „[w]as sollte er damit anfangen?"[59] Der Roman verhandelt somit ziemlich pointiert gerade die Differenz von „königliche[r] Repräsentation" und „bürgerliche[m] Lebensstil" und bringt sicherlich nicht einfach einen generalisierten „Kult der Dinge" oder gar „die Unmöglichkeit von Repräsentation"[60] zur Darstellung. Das entgeht aber selbst in jüngster Zeit auch Kinder, die eben in erster Linie geldtheoretische Fragen an den Text richtet und die dargestellten Repräsentationskulturen nicht als differenzierte semiotische Systeme voneinander abgrenzt: „Als Tochter eines Geldfürsten führt sie [Imma] *ein ähnlich repräsentatives Leben* [...] wie Klaus Heinrich [...]."[61] Die von den Spoelmanns betriebene Repräsentation, das zeigt das durch den Immobiliendeal zwischen dem Großherzog und dem Wirtschaftsmagnaten ausgelöste Entsetzen, steht zu derjenigen der Herrscherfamilie keineswegs in einem simplen Ähnlichkeitsverhältnis – und die Funktion des Spoelmann'schen „Inventar[s]" im frisch renovierten Schloss Delphinenort erschöpft sich auch nicht darin, einfach „den technologischen Modernisierungsschub des beginnenden 20. Jahrhunderts"

---

55 Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. Berlin 2011. Hier: S. 92f.
56 Schößler 2002: S. 114.
57 GKFA 4.1: S. 48.
58 Ebd.: S. 200.
59 Ebd.: S. 211.
60 Strobel, Jochen: Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns. Dresden 2000. Hier: S. 45.
61 Kinder: S. 84; Hervorhebung nicht im Original.

zu „reflektier[en]".[62] Dieses „Inventar" „zitiert, imitiert und entstellt"[63] vielmehr den höfischen Lebensstil und führt durch diese Entstellung eine neue semiotische Kultur in das Großherzogtum ein. Die Funktionsweise solcher Zitierung, Entstellung und Auffrischung höfischer Repräsentation durch ‚bürgerlichen‘ Lebensstil lässt sich in ‚Königliche Hoheit‘ in Interieurschilderungen dingfest machen.

Dezent und gleichsam von innen her wird die festgefügte „Zuordnung" der Zeichen im Großherzogtum schon vor Spoelmanns „Ankunft"[64] subvertiert. Klaus Heinrichs Schwester Ditlinde ist zwar verheiratet mit einem Prinzen, „Philipp zu Ried-Hohenried",[65] und bewohnt ein standesgemäßes „Palais".[66] „Aber" – auf dieser Adversativität insistiert der Text – „die innere Ausstattung des Schlosses war im Gegensatz zu dem geschichtlichen Stil seines Äußeren durchaus in einem neuzeitlichen und behaglich bürgerlichen Geschmack gehalten."[67] Diese „bürgerliche[]" „innere Ausstattung" signalisiert nun sicherlich nicht nur, wie Kinder schreibt, den „Unterschied zwischen der geldlosen und der geldreichen Sphäre".[68] Sie gibt auch und gerade einen Begriff davon, was man sich unter einer modernen Zeichenordnung vorzustellen hat, die allererst die ‚Zitierung‘, ‚Entstellung‘ und Verbürgerlichung der repräsentativ-referenziellen Semiotik gestattet:

> Das Zimmer, auf dessen Schwelle sie [Ditlinde und Klaus Heinrich, Anm. v. J. R.] geplaudert hatten, war klein im Verhältnis zu seiner Höhe [...] und ausgestattet mit anmutig geformten und silbergrau lackierten Möbeln, deren Sitze blasse Seidenbezüge zeigten. Ein Lustre aus milchigem Porzellan hing von dem weiß umschnörkelten Mittelpunkt der Decke herab, und die Wände waren mit Ölbildern von verschiedener Größe geschmückt, Erwerbungen des Fürsten Philipp, lichterfüllten Studien im neuen Geschmack, die weiße Ziegen in der Sonne, Federvieh in der Sonne, besonnte Wiesen und bäuerliche Menschen mit blinzelnden, von der Sonne gesprenkelten Gesichtern zur Anschauung brachten. Der dünnbeinige Damen-Sekretär [...] war bedeckt mit hundert peinlich geordneten Sächelchen, Nippes, Schreibutensilien und mehreren zierlichen Notizblocks – denn die Fürstin war gewohnt, sich über alle ihre Pflichten und Absichten sorgfältige und übersichtliche Notizen zu machen – vorm Tintenfaß lag offen ein Wirtschaftsbuch, daran Ditlinde augenscheinlich soeben gearbeitet hatte, und neben dem Schreibtisch war an der Wand ein kleiner, mit seidenen Schleifen versehener Abreißkalender befestigt, unter dessen gedruckter Tagesangabe der Bleistiftvermerk zu lesen war: ‚5 Uhr: meine Brüder.‘ [...] Aber überall [...] waren Blumen, und ein Blumentisch voller Topfgewächse stand zum Überfluß auch hier vor dem Fenster.[69]

62 Ebd.: S. 75.
63 Schößler 2002: S. 110.
64 GKFA 4.1: S. 200.
65 Ebd.: S. 144.
66 Ebd.: S. 145.
67 Ebd.: S. 148.
68 Kinder: S. 77.
69 GKFA 4.1: S. 150f.

Die nach Baudrillard „absolute Klarheit“ des höfischen oder „geschichtlichen Stil[s]“ ist hier schon amalgamiert mit einem entschieden „bürgerlichen Geschmack“.

Jenem entsprechen zunächst die allerdings ‚verblassende‘ Opulenz der „anmutig geformten [...] Möbel[]“, der „Lustre“, die Stuckatur der Decke, der dünnbeinige Sekretär, und die Prädilektion für Seidenstoffe in supplierbar „zarte[n] Töne[n]“[70] – ein wichtiges Charakteristikum gerade des *Empire*-Stils.[71] Gebrochen oder eben „entstellt“ wird nun diese Form der Repräsentation durch die als „bürgerlich[]“ erkennbaren *features* des Interieurs. Darunter fällt der Wandschmuck. Die sonnig-„lichterfüllten“ Ölgemälde „im neuen Geschmack“ stehen, anders als die „Wandmalereien“ in der Grimmburg mit ihren „Darstellungen aus der Geschichte des landesherrlichen Hauses“, offenkundig nicht im Dienste patrilinear fundierter Selbstvergewisserung. Sie sollen stattdessen ästhetischen Genuss bereiten. Darin zeugen sie von der beispielsweise bei Riehl beschriebenen „[n]eubürgerliche[n] Sitte“, im „häuslichen Leben[]“ „Gemüthlichkeit“[72] zu emphatisieren, was Ditlinde gegenüber der Hofschranze Isenschnibbe denn auch in imperativischer Form tut: „Sitz nieder und sei gemütlich.“[73]

Dasselbe gilt für die ubiquitären Gewächse, die, noch dazu „in Fensternähe plaziert“, schon im Bürgerhaus der Buddenbrooks anzutreffen waren und als „Dekorationselement“[74] erst im Historismus der 1860er-Jahre aufkamen (dieser löste ja, ausgerechnet, den Empire-Stil ab[75]). Als bürgerlich ist Ditlindes Empfangsraum auch durch den „Nippes“ auf dem „Damen-Sekretär“ codiert: Der Einzug solcher „Sächelchen“ – „Andenken, Souvenirs, Raritäten, Kuriositäten“[76] – ins Interieur schafft ab der „zweiten Hälfte“ des 19. Jahrhunderts eine „bürgerliche, ja kleinbürgerliche [...] Wohnatmosphäre“.[77] Keineswegs „behaglich“, dabei

---

70 Montenegro: S. 188.

71 Siehe ebd.

72 Riehl (‚Die Familie‘): S. 49.

73 GKFA 4.1: S. 163.

74 Montenegro: S. 210.

75 Als wohngeschichtliche Epoche ist der Historismus paradigmatisch für die „widersprüchlich[e]“ Situation in „der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, als „[d]ie bürgerliche Klasse“ zwar die „Geschäftswelt“ für sich reklamieren konnte, aber „[a]uf dem Gebiet der Kunst“ oft „unsicher“ auf die „Stile der Vergangenheit“ rekurrierte (ebd.: S. 198).

76 Oesterle: S. 549.

77 Ebd. Der Begriff „Nippes“ war schon im Entstehungsumfeld von ‚Königliche Hoheit‘ negativ konnotiert. Er wurde im entsprechenden Wertungsdiskurs mit der Profitgier des „Kunsthandwerk[s]“ während des „gewaltigen großindustriellen Aufschwungs im 19. Jahrhundert“ in Zusammenhang gebracht, der natürlich auch ein „Aufschwung[]“ des gewinn- und distinktionsorientierten Bürgertums war: „Es ist gewiß nicht zufällig, daß das französische Wort ‚Nippes‘ nicht nur kleine Putz- und Schmuckobjekte, sondern auch Vorteil oder Gewinn bedeu-

aber nicht minder bürgerlich, sind die Utensilien zur Zeitplanung und Budgetkontrolle, die „Notizblocks", das „Wirtschaftsbuch" und der „Abreißkalender", deren sich die ordnungsliebende Ditlinde bedient. Ihre für eine bürgerliche Lebensführung charakteristische Selbstverpflichtung auf das, „was sich systematisch, regelmäßig wiederholt", auf das, „was pflichtgemäß wiederkehrt" und „getan werden muß ohne Rücksicht auf Lust und Unlust",[78] kurzum auf „Pünktlichkeit, Konstanz und Gleichmäßigkeit",[79] divergiert klar von den „Pflichten" rein „repräsentativer und festlicher Natur",[80] denen ihre Brüder zu genügen haben.

Die beiden Repräsentationskulturen werden in Ditlindes Interieur aber nicht einfach „zitiert" und „entstellt", sondern einer produktiven Synthese zugeführt. Ditlinde ist und bleibt eine Adlige – man denke an ihr hochnäsiges Urteil über „Spoelmann und seinesgleichen"[81] und seine „algebraische Tochter"[82] –, blüht indes im bürgerlichen Ambiente ihres Palais regelrecht auf: „‚Und du, Ditlinde[], [...] []nicht wahr, dir geht es ebenfalls gut und besser als früher [...][.]'"[83] Im zugleich „behaglich[en]" und effizienzorientierten Interieur, „wo es ein bißchen wärmer und freundlicher ist" als in der „Unbehaglichkeit"[84] der Säle im „Alte[n] Schloß"[85] und in Klaus Heinrichs „Empirestuben" auf „‚Eremitage'" mit ihrem „kühle[n] Verzicht auf Behagen",[86] in diesem Interieur also erlebt die verbürgerlichte Adlige eine Revitalisierung, die aber ihr höfisches Selbstgefühl nicht verändert. In der hier wirksamen Dynamik ist die Art der „Frischzellenkur" schon

tet; heute haben die ‚Nippsachen' schon unbesehen einen bösen Beigeschmack." (Pazaurek, G.[ustav] E.[dmund]: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe. Stuttgart/Berlin 1912. Hier: S. 349f.). Als Indikator sowohl eines bürgerlichen Gewinnstrebens als auch – wegen der im Untertitel angekündigten Verfallsthematik – eines „bösen Beigeschmack[s]" taucht der „Nippes" bereits im patrizischen Haushalt der Buddenbrooks auf: In der ausführlichen Beschreibung des Landschaftszimmers zu Beginn des Romans versäumt es die Erzählinstanz nicht, auf „einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär, bedeckt mit Nippes" hinzuweisen (GKFA 1.1: S. 13).

78 So die Definition von ‚Bürgerlichkeit' „des jungen ungarischen Essayisten Georg von Lukàcz [sic]", die Mann in den ‚Betrachtungen eines Unpolitischen' wohlwollend zitiert (GKFA 13.1: S. 113). Die entsprechende Essaysammlung unter dem Titel ‚Die Seele und die Formen' erschien allerdings erst zwei Jahre nach ‚Königliche Hoheit'.

79 Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1994. Hier: S. 228.

80 GKFA 4.1: S. 171f.

81 Ebd.: S. 166.

82 Ebd.: S. 169.

83 Ebd.: S. 153.

84 Ebd.: S. 121.

85 Ebd.: S. 154.

86 Ebd.: S. 187.

vorweggenommen, welche die „Monarchie"[87] in ‚Königliche Hoheit' schließlich durchläuft.

Zuvor aber steht Spoelmanns Auftritt wortwörtlich ins ‚Haus'. Im „ausgebessert[en]"[88] Schloss Delphinenort leben Spoelmanns und ihre Entourage im großen Stil die bei Ditlinde *en miniature* verwirklichte Verschränkung ‚bürgerlicher' und ‚adliger' Repräsentation. Die Hülle des „Prachtgebäude[s]" bleibt erhalten, aber im Inneren widmen sich „ausländische Arbeiter" und ein „über den Ozean" importierter „Architekt" dem „Erneuerungswerk[]",[89] das somit auch eine Alterisierung des Gebäudes herbeiführt. Mit dem Abschluss der Bauarbeiten wird das einst „erlauchte Bauwerk"[90] zum fremdartigen Wohnsitz eines „Subjekt[s]"[91] von „freisinnige[r]"[92] Denkart, dem für den repräsentativen „Beruf" eines Klaus Heinrich „jedes Verständnis"[93] abgeht. Auch im sanierten Schloss, wo Spoelmann „weißgoldene[] Bediente[]" und ein „in bordeauxroten Plüsch gekleidete[r] Neger"[94] zur Verfügung stehen, werden folglich höfische Repräsentationsformen sowohl „imitiert" als auch „entstellt" beziehungsweise durch das Prisma des „[A]usländische[n]" und des ‚Bürgerlichen' gebrochen.

Beispielhaft für diese Brechung ist wie schon im Fall von Ditlindes Interieur der Umgang mit dem Wandschmuck. Bei seinem ersten Aufenthalt im Großherzogtum lässt sich Spoelmann vom bereits erwähnten „Professor von Lindemann" „malen", schenkt „das teuere Bildnis jedoch" sogleich dem „Besitzer des Hotels ‚Quellenhof' zum Andenken".[95] Ähnlich wie Ditlinde und ihr Mann, die sonnige Landschaftsmalereien bevorzugen, macht sich Spoelmann offenbar wenig aus streng referenzieller Repräsentanz in der Manier der Lindemann'schen „Wandmalereien". Dem „neuere[n] Geschmack" entspricht dann auch „Imma Spoelmanns Studio" auf Schloss Delphinenort, ein „große[s] und wohnliche[s] Zimmer",[96] das keinerlei Wandschmuck enthält – und dieser „Geschmack" bildet den Widerpart eines „Stil[s]", der mit exakt der gleichen Kollokation beschrieben wird wie in der

87 Hinck, Walter: Frischzellenkur für die Monarchie. Der Schmelz der Ironie. Thomas Mann: ‚Königliche Hoheit' (1909). In: Hinck, Romanchronik des 20. Jahrhunderts. Eine bewegte Zeit im Spiegel der Literatur. Köln 2006, S. 38–45. Hier: S. 38.
88 GKFA 4.1: S. 214.
89 Ebd.: S. 214f.
90 Ebd.: S. 48.
91 Ebd.: S. 214.
92 Ebd.: S. 215.
93 Ebd.: S. 255.
94 Ebd.: S. 217.
95 Ebd.: S. 210.
96 Ebd.: S. 311.

Passage über Ditlindes Wohnräume: „Imma Spoelmanns Studio war nicht in dem *geschichtlichen Stile* des Schlosses [...] hergerichtet."[97]

Die entstellende Imitation des „geschichtlichen Stil[s]" springt bei allen Schilderungen des Spoelmann'schen Hausstands ins Auge. Zwar lebt die amerikanische Industriellenfamilie inmitten von „Mosaikfussb[ö]den", „Freitreppe[n]" und „marmornen Säulen"[98] und beschäftigt sogar einen Maiordomus. Dieser „Stil[]" vereint sich indes wie bei Ditlinde mit bürgerlicher ‚Behaglichkeit' und Effizienzorientierung. Bei Spoelmanns wird, „was man noch niemals gesehen, elektrisch geheizt".[99] Überall stehen bürgerlich konnotierte Zimmerpflanzen („Palmen" und „Blumentöpfe[]"[100]) herum. Samuel Spoelmann optimiert seinen Genesungsprozess durch Trainingseinheiten auf einem „Stubenveloziped",[101] und man trinkt Tee – weil es „behaglicher"[102] ist – aus einem „elektrisch geheizten Kessel".[103] Dieser „Kessel" wird nachgerade zum Emblem der Distanz zwischen höfischer und bürgerlicher Repräsentationskultur. Bei seinem ersten Besuch im renovierten Schloss Delphinenort durchschreitet Klaus Heinrich all jene „Repräsentationsräume, in denen er von Kind auf Dienst zu tun gewohnt war", aber diese Vertrautheit mit der Raumsemantik des Schlosses erweist sich, gerade beim Anblick des Kessels, schnell als Illusion: „nur daß [...] alles neu war und glänzend instand bei Spoelmanns auf Schloss Delphinenort. [...] Klaus Heinrich betrachtete den elektrisch geheizten Kessel [...]."[104]

Nicht nur Einrichtungsgegenstände wie der Teekessel und Spoelmanns Skepsis gegenüber identitätsstiftendem Wandschmuck bestätigen die Beobachtung, dass hier eine gewandelte, eine modernere Repräsentationskultur auf

---

97 Ebd.; Hervorhebungen nicht im Original.

98 Ebd.: S. 241f.

99 Ebd.: S. 219. Wie schon in ‚Buddenbrooks', wo Hermann Hagenström „der Erste, absolut in der ganzen Stadt der Erste" ist, der in seinen Immobilien Gaslampen installiert, ist es auch in ‚Königliche Hoheit' eine erfolgreiche jüdisch markierte Familie, die den technischen Fortschritt gerade im innenarchitektonischen Bereich vorantreibt. Hier überlagern sich die Strategien des Frühwerks zur Darstellung und Kenntlichmachung von Alterität mit gewissen antiurbanistischen und „antimodernistisch-reaktionäre[n]" (Elsaghe 2000: S. 76f.) Reflexen – mit Reflexen, die beispielsweise in die frühen Notate zu ‚Doktor Faustus' oder, über die Figur des „Fräulein Weltner" beziehungsweise der ‚Frau Welt' beziehungsweise der „Hure Babylon", schon in Manns überhaupt erste Erzählung ‚Gefallen' eingingen (Elsaghe 2015: S. 358).

100 GKFA 4.1: S. 242.

101 Ebd.: S. 216.

102 Ebd.: S. 250.

103 Ebd.: S. 249.

104 Ebd.: S. 249.

„geschichtlichen Stil[]“ trifft.[105] Dafür bürgt insbesondere auch die in Schloss Delphinenort ersichtliche Semantisierung des Luxus. Der von Baron von Knobelsdorff explizit so bezeichnete „romantische[] Luxus“ höfischer Repräsentation ist ja mit ein „Grund“ für den „Mißstand“ der „fürstliche[n] Wirtschaft“ – mit diesem „romantischen Luxus“ ist die teuer erkaufte Repräsentationswirkung des für „eine Million“ ausgebesserten „Stammschlosses“ gemeint, „auf dem“ die Nachkommen des Großherzogs traditionsgemäß „geboren werden“[106] müssen. Bei Spoelmanns, die immerhin auch ein Schloss bewohnen, ist solch „romantische[r] Luxus“ schon obliteriert. Als Bürger sind sie an eine „protestantische[] Kapitalethik“[107] gebunden, in der Luxus zwar, wie im zweiten Kapitel ausgeführt, auch eine wichtige Funktion erfüllt, aber tendenziell legitimationsbedürftig wird. Spoelmanns

105 Diese Differenz lässt sich in Anlehnung an Eric Andersons interieurgeschichtliche Untersuchungen auch als kuratorische oder ausstellungsgeschichtliche spezifizieren, und zwar mit Blick auf die Ausstellungspraktiken, die Jacob Falke an seinen Wirkungsstätten – zunächst am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, später am Österreichischen Museum in Wien – pflegte. Den „Darstellungen aus der Geschichte des landesherrlichen Hauses“ im Grimmburger Stammschloss und der starren Repräsentationskultur der großherzoglichen Sippe generell entspräche der während Falkes Nürnberger Zeit dominierende „period room“, also das ‚Epochenzimmer‘, das bestimmte Wohnstile in Form von „cohesive ensembles“ umfassend und integral aufzubereiten suchte (Anderson: S. 21, vgl. Muthesius: S. 220f.). In Wien ging Falke zu dynamischeren Ausstellungsmodi über, die weniger ‚kohäsive‘ räumliche Ensembles als vielmehr spezifische Objekte oder Objektgruppen privilegierten und einen klaren Gegenwartsbezug aufwiesen, indem sie „*Kunstgewerbe* objects not as artefacts of historical cultures but as models for contemporary artistic production“ präsentierten: Der Fokus der Ausstellungen verschob sich folglich sozusagen von der syntagmatischen Dingakkumulation zur paradigmatischen Zurschaustellung bestimmter Dingklassen. Mit diesem offeneren kuratorischen Impetus korrespondiert der gegenwartsorientierte, eklektische Raumbezug der Spoelmanns, deren Interieurs ihrerseits nicht der Evokation einer bereits historisch gewordenen Vergangenheit gewidmet sind (ebd.; Hervorhebung im Original). Zu konstatieren wäre also eine Homologie zwischen den in ‚Königliche Hoheit‘ herausgearbeiteten Repräsentations- und Wohnkulturen und den zeitgenössischen Methoden der musealen Präsentation von Domestizität und Kunstgewerbe. Diese Homologie umfasst auch die den kuratorischen Praktiken eingeschriebene politische Polarität: Anderson assoziiert die ‚period rooms‘ des Germanischen Nationalmuseums mit dessen konservativer „cultural-historical“ beziehungsweise „romantic-nationalist“ „mission“ und deutet die Veränderung von Falkes kuratorischem Selbstverständnis in Wien als Paradigmenwechsel, in dessen Zuge erst „objects“ zu „culturally neutral sources of information“ wurden, die Aufschluss über „contemporary artistic production“ und sogar „the improvement of industrial goods“ geben konnten (ebd.: S. 21f.). So überrascht es nicht, dass die rückwärtsgerichtete Adelsfamilie ‚Epochenzimmer‘ bewohnt und die klar gegenwartsverhafteten bürgerlichen Aufsteiger in mit einer Vielzahl an disparaten Objekten, von Kunstgegenständen bis zum elektrischen Teekessel ausgestatteten Räumen domizilieren.

106 GKFA 4.1: S. 20.

107 Bergengruen: S. 235.

frönen höchstens dem „zweckmäßige[n] Luxus“,[108] dem Sombart’schen ‚Luxus in qualitativem Sinne‘, oder aber einem in ganz bezeichnender Weise sublimierten Luxus: Imma Spoelmanns Leidenschaft fürs Reiten nämlich, der ausdrücklich „*einzige* Luxus, den sie trieb“,[109] mündet bei den Ausritten mit Klaus Heinrich „bei jeder [...] Gelegenheit“ in „Wettrennen“.[110] Es ist nur folgerichtig, dass nicht Klaus Heinrich, sondern „stets“ Imma diese „Kämpfe“ „vom Zaune“[111] bricht. Der mit dem „bürgerlichen Leistungsprinzip“[112] assoziierte Spieltyp der ‚compétition‘ ist dem Adligen fremd; als durch den Zufall der Geburt Privilegierter entspräche ihm in Roger Caillois’ ludischem Schema die ‚alea‘. Selbst Immas „einzige[r] Luxus“ ist also nichts weniger als ‚romantischer‘ Natur – er steht mit seinem bürgerlich-kompetitiven „kampfartigen Charakter“[113] in scharfem Kontrast zum zeichenhaften „romantischen Luxus“, der die aleatorische Herrschaft der großherzoglichen Familie affirmieren soll.

Die zitative, jedoch im Kern ‚bürgerliche‘ Repräsentationskultur der Spoelmanns steht zu derjenigen der großherzoglichen Familie in einer Beziehung der Ähnlichkeit *und* der Differenz. Die „Repräsentationsakte“ der bürgerlichen Familie „generieren“ andere Formen „kulturelle[r] Identität“[114] als diejenigen eines Klaus Heinrich oder eines Albrecht. Diese Differenz wird im Roman durchaus ausgedeutscht. Beim „darstellerischen Kult[]“ des Adels geht es, wie gesagt, um direkte Referenz. Er beglaubigt, mit Baudrillard gesprochen, das Zeichenprivileg der Herrscherfamilie und die mit „absolute[r] Klarheit“ regulierte „Zuordnung“ der Menschen zu „Kasten“ und „Clans“. Die höfische Zeichenkultur ist nicht-arbiträr; in ihrer „auratisierenden Ordnung“[115] steht der Fürst „für viele [...], indem“ er sich selbst „darstellt“.[116] „Die Masse singuliert sich mit Blick auf ihren königlichen Liebling“,[117] und so entspricht diese Form „kultureller Bedeutungsgenese“[118] im Grunde einer semiotischen Endlosschlaufe: Die großherzogliche Familie repräsentiert das Volk durch Selbstdarstellung, und diese Performance muss wiederholt werden, um die „allumfassend[e]“ soziale Hierar-

---

108 GKFA 4.1: S. 311. Eine Ausnahme bildet „Spoelmanns Kunstgläser-Sammlung“, die auch „Luxuserzeugnisse[] des Gewerbezweiges“ enthält (ebd.: S. 259).
109 Ebd.: 202; Hervorhebung nicht im Original.
110 Ebd.: S. 299.
111 Ebd.
112 Elsaghe 2000: S. 158.
113 GKFA 4.1: S. 299.
114 Schößler 2002: S. 109.
115 Ebd.: S. 113, Anm. 12.
116 GKFA 4.1: S. 97.
117 Schößler 2002: S. 113.
118 Ebd.: S. 113, Anm. 12.

chie überhaupt zu schaffen und sodann zu perpetuieren. Die Funktionsweise der in Ditlindes Interieur schon um sich greifenden und dann im Haushalt der Spoelmanns dominanten bürgerlichen „Repräsentationsakte" ist nun eine grundlegend andere. Mit denjenigen der Herrscherfamilie haben diese „Repräsentationsakte" den Performanzcharakter gemeinsam – im Alten Schloss herrscht eine „Bühnen- oder Kirchenatmosphäre",[119] und Spoelmanns halten ihre „Teestunde" auf der exponierten Schlossterrasse „wie auf einer Bühne"[120] ab –, nicht aber die semiotische Beschaffenheit.

Worauf die Spoelmann'schen „Repräsentationsakte" abzielen, wird durch Imma explizit gemacht:

> [‚]Es war ein einigermaßen langweiliges und einfältiges Leben, das ich [in Amerika, Anm. v. J. R.] führte und eigentlich noch führe […]. […] [M]anchmal ging es sehr rasch im geschlossenen Automobil zum Opernhaus, woselbst ich in einer der kleinen flachen Logen über dem Parterre saß, um so recht in ganzer Figur gesehen werden zu können, for show, wie man drüben sagt. Das brachte meine Stellung so mit sich.' ‚For show?' ‚Ja, for show, das ist die Verpflichtung, sich zur Schau zu stellen, keine Mauern gegen die Leute zu ziehen, sondern sie in die Gärten und über den Rasen und auf die Terrasse sehen zu lassen, wo man sitzt und Tee trinkt.['][121]

Es wäre kurzsichtig, Imma auf der Grundlage dieser Formulierungen ein „ähnlich repräsentatives Leben […] wie Klaus Heinrich" zuzuschreiben. Natürlich wird das suggeriert, wenn sich die Erzählinstanz alle Mühe gibt, auch den Spoelmanns eine Art Adelsstatus zu verleihen (Samuel Spoelmann ist als „Erbe" selbst „durch Geburt"[122] zu seinem sagenhaften Reichtum gekommen, und schon sein Vater soll „gottbegnadet[]"[123] gewesen sein). Die Repräsentationskultur dieser Geldadligen ist aber, wie gezeigt, eine zitatartige, welche die „Repräsentationsakte" des Geburtsadels nicht nur „imitiert", sondern auch „entstellt". „For show" und „darstellerische[r] Kult[]" sind also programmatische Termini für klar zu unterscheidende Repräsentationskulturen: In den „Kult[]" wird man durch ‚alea', durch „Schicksal"[124] hineingeboren; man ist ein Leben lang gehalten, mittels streng referenzieller Repräsentation vom arbiträren Konstruktionscharakter der Adelsherrschaft abzulenken und diese Herrschaftsform als naturgegebene Tatsache im Wortsinn *darzustellen*. Die „show" dagegen ist Aufgabe und Privileg der-

119 GKFA 4.1: S. 120.
120 Ebd.: S. 219.
121 Ebd.: S. 281.
122 Ebd.: S. 206.
123 Ebd.: S. 205.
124 Ebd.: S. 95.

jenigen, die in ‚compétition‘ brillieren und die „Kunst“ beherrschen, „mit Geld mehr Geld […] hervorzubringen.“[125]

Dabei besteht die durch die Formel des „for show“ implizierte „Funktion“ der „öffentlichen Selbstdarstellung“ keinesfalls nur, wie Burghard Dedner behauptet, in der kompensatorischen „Vorspiegelung einer prinzipiellen Gleichheit von Hoch und Niedrig“[126] zwecks Milderung der „Anfeindungen“, welche die Milliardärsfamilie durch die neidische „große Menge“[127] zu gewärtigen hat. Das Spezifikum der „show“ ist damit nicht erfasst; einem ähnlichen Ziel dient ja auch die ‚kultische‘ großherzogliche Selbstinszenierung, die potenzielle „Umtriebe“[128] im Volk gar nicht erst aufkommen lässt, indem sie diesem die Ersatzbefriedigung gestattet, sich im herrscherlichen Glanz repräsentiert zu sehen. Der Unterschied zwischen „show“ und „darstellerische[m] Kult[]“ ist vielmehr zeichentheoretisch beziehungsweise kultursemiotisch zu profilieren: In den verbürgerlichten Räumlichkeiten auf Schloss Delphinenort wird die fürstliche Repräsentation mit ihrer direkten Darstellungsfunktion augenscheinlich verdrängt durch eine freiere, nicht-referenzielle Selbstinszenierung „for show“, die sich als Spektakel versteht und ausweist.

Wenn Spoelmanns „wie auf einer Bühne“ und also „for show“ ihren Tee trinken, folgen sie dieser neuartigen Wirkungsästhetik: Das „Publikum […] gen[ießt]“ das „Schauspiel“ primär als etwas „[W]undersame[s]“; es ist der Neuigkeitswert der „show“, der sie vom höfischen „Kult[]“ unterscheidet, denn sie ist etwas, das „man“ im Großherzogtum „noch niemals gesehen“[129] hat. Die Art und Weise, wie Spoelmanns während der „Teestunde“ ihre „darstellerischen Verpflichtungen“[130] wahrnehmen, hat wenig zu tun mit dem an Klaus Heinrich gestellten Anspruch, „der erhöhte und zuchtvolle Ausdruck einer Menge [zu] sein“.[131] Die bürgerliche „show“, die Thomas Mann übrigens als spezifisch amerikanisches „Gegenstück zur Repräsentation“[132] begriff, hat keinen staatstragenden, auf ein Kollektiv abhebenden Verweisungscharakter. Stattdessen operiert sie

---

125 Ebd.: S. 206.
126 Dedner, Burghard: Über die Grenzen humoristischer Liberalität. Zu Thomas Manns Roman ‚Königliche Hoheit‘. In: „weil ich finde, daß man sich nicht entziehen soll“. Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk. Hrsg. von Lothar Bluhm/Heinz Rölleke. Trier 2001, S. 151–168.
127 GKFA 4.1: S. 290.
128 Ebd.
129 Ebd.: S. 219.
130 Ebd.
131 Ebd.: S. 97.
132 GKFA 4.2: S. 434. Ebd. heißt es in derselben Notiz: „Amerik. Zug: ‚For show‘: Schaustellung“. Dieses Notizblatt ging aus Einträgen im 9. Notizbuch hervor, siehe Mann, Thomas: Notizbücher 7–14. Hrsg. von Hans Wysling/Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1992. Hier: S. 157.

spielerisch mit der von Simmel als Kern der ‚Psychologie des Schmucks' beschriebenen „Wechselwirkung[]": Die ‚show' gewährt den Repräsentierenden *und* ihren Betrachtern ästhetische und identitätsaffirmierende Befriedigung, wobei das Publikum hier eben nicht (mehr) als Volkskörper, sondern als Ansammlung nun wirklich ‚singulierter', distinkter, an ‚konsumierbaren' Zeichen interessierter Subjekte zu denken ist.

In der „show" wird die laut Baudrillard für „Kasten- oder Ständegesellschaft[en]" typische fixe „Zuordnung" und „zahlenmäßige [B]egrenz[ung]" der Zeichen überwunden. Spoelmanns führen ins Großherzogtum ein, was in der semiotischen Verfasstheit einer solchen „Kasten- oder Ständegesellschaft" eigentlich weder existieren kann noch existieren darf: die „Mode" – oder jedenfalls den freien ‚Zeichenkonsum', der allererst die Möglichkeitsbedingung der „Mode" ist.[133] Denn für diese Familie ist die „Verbreitung" der Zeichen gerade nicht „beschränkt"; dank ihrer ökonomischen Potenz kann sie nach Gutdünken über alle denkbaren „Wohnzeichen" verfügen, auch über die eigentlich ‚zahlenmäßig begrenzten'.

So leben Spoelmanns, obwohl sie keine Adligen sind, in einem Schloss, das sie ganz nach ihrem Geschmack von einem Architekten ihrer Wahl gestalten lassen und mit ‚bürgerlichen' Paraphernalien ausstatten. Nirgendwo wird dabei die semiotische Differenz zwischen „Kult[]" und „show" greifbarer als im Kontrast zwischen Klaus Heinrichs „Uniform"[134] und Immas „Phantasiegewand[]":[135] Erstere ist zwar ein trügerischer Signifikant – Klaus Heinrich „tu[t] nicht mehr Dienst"[136] –, aber immerhin ein Signifikant, der auf ein für jedermann leicht dekodierbares Signifikat referiert. Das „Phantasiegewand[]" jedoch ist „for show", ein *signifiant* ohne *signifié*. Der von Kinder nachgezeichnete geldtheoretische und wirtschaftspolitische Kurswandel im Großherzogtum ist also nur die Kulmination eines zuvor schon in den Kleidungs- und Wohnstilen sowie den Interieurs angebahnten Para-

---

133 Diese politischen Weiterungen der Mode wurden schon im Mode- und Interieurdiskurs des 19. Jahrhunderts eingehend reflektiert. So postulierte Falke eine Dichotomie von ‚Mode' und ‚Tracht': Erstere sei „das scheinbar regellos Wechselnde", letztere „die allgemeine[] und bleibende[] Form[]" (Falke, Jacob: Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte. Erster Theil. Die alte Zeit und das Mittelalter. Leipzig 1858. Hier: S. VI). Anderson ist zuzustimmen, wenn er in diesem Begriffspaar eine klare Wertung sieht: Die Mode als das „regellos Wechselnde" hat an einer „perceived disintegration of the organic unity of the traditional culture of the German *Volk*" teil (Anderson: S. 20; Hervorhebung im Original). Die Mode beziehungsweise die sie ermöglichende Prämisse einer schrankenlosen „Verfügbarkeit [...] sozialer Zeichen" bildet also auch in der zeitgenössischen kulturkritischen Debatte den Widerpart höfisch-ständischer Zeichenregimes.

134 GKFA 4.1: S. 254.

135 Ebd.: S. 239.

136 Ebd.: S. 254.

digmenwechsels von der symbolischen Repräsentationslogik des „darstellerischen Kultes“ zur arbiträren Zeichenordnung einer „show“. Spoelmanns sind nicht einfach „Meister der künstlichen, fiktiven Wertschöpfung“,[137] sondern, allgemeiner gesprochen, Meister einer nicht mehr an konkrete Referenzialität gebundenen, erst durch die Bedingungen moderner Warenproduktion und Kapitalakkumulation ermöglichten Selbstdarstellung. Für das Duodezfürstentum in ‚Königliche Hoheit‘ gilt somit letztlich, was Habermas an Goethes ‚Wilhelm Meister‘ exemplifizierte: „Der Edelmann ist, was er repräsentiert, der Bürger, was er produziert [...].“[138]

Das Paradigma dieser produzierten und produzierbaren, gleichsam industrialisierten Selbstdarstellung ist – und das verheimlicht der Roman keineswegs – das Theater. Zum einen ist die Differenz zwischen dem höfischen Darstellungskult und der Spoelmann'schen „show“ lesbar als Differenz zwischen unumstößlichen semiotischen „Zuordnung[en]“[139] und dem, was Peter Marx, wie zuvor umrissen, als „das Theatralische“ im sozialgeschichtlichen Sinne begreift: Gemeint ist damit „soziale[] Selbstverortung“ durch den Konsum „sozialer Zeichen“.[140] Die „Verfügbarkeit“ dieser Zeichen kreiert eine neue Form der Öffentlichkeit, „in der durch die Zirkulation von Bildern soziale Beziehungen erst hergestellt werden und unterschiedliche Identitätsmodelle und Machtansprüche miteinander interagieren und konkurrieren.“[141] Zum anderen nimmt die Institution der Schaubühne selbst im Roman jene „zentrale Rolle“ „innerhalb gesellschaftlicher Verhandlungen“ ein, die Marx ihr zuschreibt: Auch in ‚Königliche Hoheit‘ werden im Theater „Rollenmuster gezeigt und ‚durchgespielt‘“,[142] welche die repräsentationskulturellen Zäsuren der erzählten Zeit anzeigen.

Den ersten in ‚Königliche Hoheit‘ eingehend beschriebenen Theaterbesuch unternimmt Klaus Heinrich anlässlich seines Geburtstags mit seinen Internatskumpanen und seinem Mentor Überbein. Alle Aufmerksamkeit richtet sich auf den Prinzen:

> Er saß dann in ruhiger Haltung auf seinem geschweiften Armstuhl an der Plüschbrüstung einer rot ausgeschlagenen Proszeniums-Hofloge [...] und sah seinen Kollegen, den Prinzen zu, deren Schicksal sich auf der Bühne erfüllte, während er zugleich den Operngläsern standhielt, die sich von Zeit zu Zeit, auch während des Spiels, aus dem Publikum auf ihn richteten.[143]

---

137 Kinder: S. 71.
138 Habermas: S. 68.
139 Baudrillard 2011: S. 92.
140 Marx: S. 46f.
141 Ebd.
142 Ebd.: S. 28.
143 GKFA 4.1: S. 96.

Klaus Heinrich leistet hier eine Performance, genau wie seine gespielten „Kollegen“ auf der Bühne. Wie sie ist er „während des Spiels“ dem „Publikum“ ausgesetzt, und wie sie hat er ein topisches, ein immer schon determiniertes „Schicksal“ zu erfüllen (ein Begriff, der im Roman auch auf Klaus Heinrichs „Verpflichtung“ zu „Strammheit, Haltung, Form“[144] bezogen wird[145]). Nicht nur an dieser Stelle[146] ist das Theater noch ein integraler Teil der nicht-willkürlichen Semiotik einer höfisch geprägten Kultur. Die fiktionalen Prinzen verweisen auf einen realen Referenten, der denn auch „von Zeit zu Zeit“ die Operngläser auf sich gerichtet fühlt und der seinerseits in der Hofloge repräsentiert, zeichenhaft für das Volk, „für viele steh[t]“ und die Blicke der „Menge“[147] somit gleichsam zurückspiegelt.

Mit der Einführung eines neuen Modus der Selbstdarstellung durch die Familie Spoelmann kommt es zu einer Veränderung der bestehenden repräsentativen Zeichenordnung. Weil das Volk den „Wandel“ der Spoelmanns „mit nicht geringerer Aufmerksamkeit verfolgt als“ denjenigen „der Mitglieder des großherzoglichen Hauses“, ist das „Publikum“ selbstverständlich „auf dem Laufenden“ über Immas Besuche im „Hoftheater“.[148] Es ist dann tatsächlich einer dieser Theaterbesuche, der die repräsentationskulturelle Gewichtsverschiebung vom höfischen „Kult[]“ der Zeichen zum bürgerlichen „for show“ anschaulich werden lässt. Klaus Heinrich wohnt einer Aufführung der ‚Zauberflöte‘ bei,

> [u]nd als er von seiner Loge aus Fräulein Spoelmann [...] vorn auf der ersten Galerie gewahrte, erschrak er bis zum Grund seines Herzens. Während des Spiels konnte er sie aus dem Dunkel durch sein Glas betrachten, da das Licht von der Bühne auf sie fiel. [...] Als die Dialogstelle gesprochen wurde: ‚Er ist ein Prinz. Er ist mehr, als das‘, spürte Klaus Heinrich den Wunsch, mit Doktor Überbein zu plaudern. [...] Da sagte Doktor Überbein: ‚Nein, hören Sie mal, Klaus Heinrich, so geht das nicht. Sie werden angestarrt, und die kleine Imma wird angestarrt, das genügt. Wenn nun aber Sie auch noch die kleine Imma anstarren, so ist das zuviel. Das müssen Sie doch einsehen?‘[149]

„[A]ngestarrt“ werden *beide*, Klaus Heinrich und Imma. Die Operngläser der im Hoftheater versammelten Öffentlichkeit richten sich nun also nicht mehr exklu-

---

144 Ebd.: S. 95.
145 Siehe ebd.
146 Die Erzählinstanz weiß zudem, dass „Isenschnibbe, die Hofdame, [...] [a]n klaren Abenden [...] den gestirnten Himmel durch ihr Opernglas“ betrachtet, „um zu schwärmen.“ (ebd.: S. 163). Auch hier ist das semantische Feld des Theatralischen mit höfischer Repräsentationskultur verbunden: Der Blick durch das *Opern*glas, ob er sich nun auf die Bühne, auf Klaus Heinrich oder auf den „gestirnten Himmel“ richtet, gehört einer ‚schwärmerischen‘, höfischen und tendenziell rückständigen visuellen und materiellen Kultur an.
147 Ebd.: S. 97.
148 Ebd.: S. 218f.
149 Ebd.: S. 224f.

siv auf den Repräsentanten der Herrscherfamilie, sondern fokussieren zudem die Tochter des bürgerlichen Schlossherrn Samuel Spoelmann.

Auch oder gerade darin, und nicht nur in Klaus Heinrichs voyeuristischer Schaulust, besteht das von Doktor Überbein monierte Skandalon – das „[Z]uviel" der ganzen Situation. Versteht man das Theater mit Marx als Schauplatz „gesellschaftlicher Verhandlungen", an dem „Rollenmuster gezeigt und ‚durchgespielt'" werden, so indizieren die modifizierte Semantik des Raumes und der Blicke in dieser Theaterszene – das Umschwenken der Operngläser vom Prinzen zur mit „Diamanten"[150] geschmückten Bürgerstochter – den im Roman ‚verhandelten' Übergang vom „Kult[]" zur „show". Die „Aufmerksamkeit" verschiebt sich vom Prinzen, dessen Status durch hereditäre ‚ascription' und feste semiotische „Zuordnung[en]" gesichert ist, zur mit den Insignien des bürgerlichen ‚achievement', mit „[k]onsumierbar[en] soziale[n] Zeichen" ausgestatteten Imma Spoelmann. Dabei macht der Text selbst die bürgerliche „show" als Zuspitzung einer Theatralität kenntlich, die im höfischen Darstellungskult nur eben angelegt ist: Während in den Interieurs der großherzoglichen Familie erst eine „Bühnen[]*atmosphäre*"[151] herrscht, leben Spoelmanns schon gänzlich „wie auf einer Bühne".[152]

4.3 ‚Polyphonie der Rassen'?

Die problematische Synthese von ‚Kult' und ‚show'

Die Konfrontation der beiden repräsentationskulturellen Paradigmen endet indes nicht mit einem Sieg der bürgerlichen „show". Es lässt sich auch nicht behaupten, dass für die Protagonisten und das Großherzogtum in toto der „Weg zu privatem und ökonomischem Glück [...] über die Loslösung vom Gedanken der Repräsentation [verläuft]".[153] Mit dem „Begriff der Repräsentation" ist der Roman bis zum Schluss geradezu obsediert. Es kommt nicht zu einer „Loslösung" von in detailreich beschriebenen und semantisch stark besetzten Räumen statthabenden „Repräsentationsakten". Vielmehr kulminiert die Handlung in einer Synthese, die bei der Beschreibung von Ditlindes Interieur proleptisch anklang: Der im Niedergang begriffene „darstellerische[] Kult[]" des Hofes und das aufstrebende bürgerliche Prinzip einer Selbstdarstellung „for show" vermählen sich – im Wortsinn. Im Ende des Romans kündigt sich nicht nur „eine gesellige,

150 Ebd.: S. 224.
151 Ebd.: S. 120; Hervorhebung nicht im Original.
152 Ebd.: S. 219.
153 Kinder: S. 81.

moderate Form von Leistung"[154] an. Es inauguriert, genauer ausgedrückt, eine neue, hybride Repräsentationskultur und Lebensführung, in der sich „show" und „Kult[]" komplementieren.

Dieser Schulterschluss der beiden Repräsentationsmodi schlägt sich einmal mehr im Wohnstil nieder, namentlich in der Gestaltung des geplanten „neuen Schlosses",[155] in das die frischgebackenen Eheleute einziehen sollen. Samuel Spoelmann persönlich entwirft die Baupläne und sogar die „Möbel[]", „Tapetenmuster[]" und das „Speisegerät":[156]

> [S]o sollte doch sein Töchterchen Hochzeit machen, und die wollte er einrichten, wie seine Verhältnisse es erlaubten. Die Pläne betrafen das neue Schloß ‚Eremitage', denn Klaus Heinrichs Junggesellensitz sollte dem Erdboden gleichgemacht werden und ein neues Schloß an seiner Stelle erstehen, geräumig und hell und ausgestattet, nach Klaus Heinrichs Wunsch, in einer gemischten Stilart aus Empire und Neuzeit, aus kühler Strenge und wohnlichem Behagen.[157]

Beide Partner gehen im Zuge dieser Zusammenführung von „show" und „Kult[]", von „Empire und Neuzeit", Kompromisse ein. Klaus Heinrichs „Junggesellensitz" soll abgerissen werden, wobei der Prinz selbst den „Wunsch" äußert, im neu entstehenden Schloss „Strenge" und „Behagen" „in einer *gemischten* Stilart" zu vereinen – und Imma fügt sich ihrerseits während der Paradefahrt im „feierlichen Zuge" in den höfischen Darstellungskult, da sie in ähnlicher Weise zum Kunstwerk mutiert wie Klaus Heinrich, dessen „Photographie" in den „Schaufenster[n]"[158] des Landes hängt:

> Doch hinter Glas und vergoldetem Rahmen saß Imma Spoelmann in Schleier und Kranz, eine alte Palastdame als Ehrendienst an der Seite. [...] Großherzog Albrecht [...] bot ihr den Arm und führte sie die grausteinerne Treppe hinaus in die Repräsentationsräume, an deren Türen Galawachen standen und in denen die Hofstaaten versammelt waren.[159]

Exemplarisch für diese „Verschmelzung und gegenseitige Anpassung"[160] sind zudem, wie Kinder bemerkt,[161] die „Visiten", die das Brautpaar „den Mitgliedern des Hauses Grimmburg" abstattet: Hierzu bedienen sich Klaus Heinrich und

---

154 Schößler 2009: S. 155.
155 GKFA 4.1: S. 391.
156 Ebd.
157 Ebd.
158 Ebd.: S. 70.
159 Ebd.: S. 394f.
160 Kinder: S. 81.
161 Siehe ebd.

Imma zwar eines modernen „Automobil[s]"; aus Rücksicht „aber" auf die „Huldigungen" des Volks muss der Chauffeur „die Riesenkräfte des Wagens soweit wie nur möglich [...] fesseln".[162]

Entsprechend der semiotischen und repräsentationskulturellen Problemstellung des Romans ist nun das zur „Heilung" des Großherzogtums „nötig[e]" und am Ende eintretende „Wunder"[163] eben nicht exklusiv als „Wunder der Geldschöpfung und Kapitalbildung"[164] zu deuten. Denn am Ende von ‚Königliche Hoheit' sind neben der ökonomischen Schieflage des Landes auch die „Grundproblem[e] der Moderne" scheinbar behoben: Bewerkstelligt wird eine Union von referenzieller höfischer Selbstdarstellung und spielerischer „show", von „Hoheit und" ‚bürgerlichem' Affekt, also „Liebe", in Form „ein[es] strenge[n] Glück[s]."[165] Der Repräsentation wird dabei keinesfalls „eine Absage erteilt".[166] Die Kette der „Repräsentationsakte" reißt nie ab. Letztendlich ist der „darstellerische[] Kult[]" – im Sinne Hegels – in der bürgerlichen „show" ‚aufgehoben': Er wird *überwunden*, da er nur noch als Rudiment, als mit ‚bürgerlichen' Geldmitteln finanzierter hybridisierter „Kult[]" fortbesteht, ist aber in dieser „gemischten Stilart" des Repräsentierens auch *konserviert*, wobei durch die *Synthese* des „Kultes" und der „show" ein neues goldenes Zeitalter im Reich der Herrscherfamilie anbricht. Repräsentiert wird also – eadem, sed aliter – bis in die letzten Zeilen des Romans.

Diese aber verkomplizieren das Ganze von Neuem und machen eine Präzisierung der obigen Befunde nötig. Das glättende, harmonisierende Happy End von ‚Königliche Hoheit', das Elsaghe und Schößler als Erste problematisierten,[167] bannt nämlich die ökonomischen, kulturellen und sozialen Verwerfungen der Moderne, indem es sozusagen hinter sie zurückfällt. Am Ende brummt die zu Beginn der erzählten Zeit akut bedrohte Wirtschaft, während sich Geldaristokratie und Geburtsaristokratie durch Eheschließung verbinden. Das reibungslose Funktionieren „kultureller Bedeutungsstiftung",[168] das zuvor wegen der Verkrustung der höfischen Repräsentationsmechanik gefährdet war, ist schließlich erneut gewährleistet. Erreicht wird das alles, ohne dass die monarchische Staatsform angetastet worden wäre. Der Roman etabliert also nicht nur keine über diese Staatsform hinausreichenden Perspektiven, sondern lässt ebendieser Staatsform

162 GKFA 4.1: S. 389f.
163 Ebd.: S. 44f.
164 Kinder: S. 69.
165 GKFA 4.1: S. 399.
166 Kinder: S. 88.
167 Siehe Elsaghe 2004: S. 302ff.; Schößler 2008: S. 130ff.; Schößler 2009: S. 154ff.
168 Schößler 2002: S. 117.

auch noch eine ökonomische und semiotische „Frischzellenkur" zuteilwerden, die von der Moderne die technischen Innovationen – Automobil, Elektrizität etc. – bewahrt, jedoch ihr Reformpotenzial schlankerhand zu kassieren scheint.

Im Lichte dieser Beobachtungen zu Interieurs, Raumsemantik und Repräsentation in ‚Königliche Hoheit' drängen sich zwei eng miteinander verknüpfte Lesarten des Romans auf, eine ideologiekritische und eine produktionsästhetisch-literatursoziologische. Beide weisen ‚Königliche Hoheit' als Werk aus, dem in Thomas Manns Schaffen eine unerwartet zentrale Position zukommt. *Einerseits* sind dem Text aufgrund seiner profunden Auseinandersetzung mit dem „Begriff der Repräsentation" eminent politische beziehungsweise ideologische Weiterungen zu attestieren, die bislang wegen des vorherrschenden Eindrucks seiner „[R]aum- und [...] [Z]eitenthoben[heit]" eher unterbelichtet blieben. *Andererseits* geben die Raum- und Repräsentationsschilderungen des autobiographisch grundierten ‚Märchens' immerhin dreißig Jahre vor der Publikation von Thomas Manns hierfür wohl einschlägigstem Roman – ‚Lotte in Weimar' – schon einen sehr genauen Eindruck von Manns „nationalschriftstellerische[n] Ambitionen".[169]

Geht man von der Feststellung aus, dass ‚Königliche Hoheit' keinen oberflächlichen „Kult der Dinge" ins Werk setzt oder gar den Parameter ‚Repräsentation' an sich verabschiedet, sondern mit einiger Akribie zwei Kulturen des Performativen exemplifiziert und zusammenführt, so zeigen sich erst die Konturen des politischen (oder ‚unpolitischen') Fundaments, auf dem der Text laut Mann selbst ruht. Die Forschung, so könnte man diagnostizieren, hat mit Blick auf ‚Königliche Hoheit' nicht nur „den ökonomischen Diskurs eher ignoriert":[170] Auch der „stark konservativ-aristokratische[] Zug",[171] der „‚erhaltende[] Gegenwille'"[172] des in Manns Augen offenbar ganz und gar nicht „raum- und [...] zeitenthoben[en]" Romans, wurde bislang „eher ignoriert". Eine Analyse, die diesen „Zug" ernst nimmt und den platterdings staatstragenden Impetus des ‚Märchens' berücksichtigt, wird erst möglich durch das nun geschärfte Bewusstsein für die dem Text inhärente Repräsentationspolitik: Die revitalisierende Amalgamierung des Höfischen und des Bürgerlichen am Ende des Romans entpuppt sich als Phantasma, dem alles Entrückte und Märchenhafte abgeht und dem eine ausgesprochen diesseitige „konservativ[e]" und „erhaltende[]" Programmatik inskribiert ist.

---

169 Elsaghe 2004: S. 309.

170 Schößler 2009: S. 136,

171 So Mann in einer Notiz vom 13. Februar 1912. Mann, Thomas: Selbstkommentare. ‚Königliche Hoheit', ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'. Hrsg. von Hans Wysling. Frankfurt am Main 1989. Hier: S. 32.

172 GKFA 13.1: S. 107.

Denn die repräsentationskulturelle Fusion des Romanschlusses vergegenwärtigt genau jenes „doppelte[] Ziel", das Otto von Bismarck laut Thomas Nipperdey bei der Reichsgründung vor Augen schwebte:

> Er wollte die Monarchie preußischer Prägung, den Obrigkeitsstaat und die privilegierte Stellung von Adel und Militär sichern [...]. Aber er wollte zugleich einen funktionsfähigen und modernen Großstaat in Übereinstimmung mit den stärksten Kräften der Zeit und der bürgerlichen Gesellschaft, der nationalen und moderat liberalen Bewegung, er wollte mit der Zeit gehen, und er wollte sie beherrschen, wollte das Alte modernisieren und [...] das Neue benutzen und einhegen [...].[173]

Der Roman entwirft eine Utopie (oder, um bei der im Text laufend anzitierten Gattung zu bleiben, ein Märchen) von der Durchsetzung ebendieses „doppelte[n] Ziel[s]": Es kommt zur Festigung monarchischer Herrschaft bei gleichzeitiger Inkorporierung der Errungenschaften bürgerlichen Wirtschaftens, wobei dieses konservative Wunschbild als makroökonomischer, raumsemantischer und kultursemiotischer Annäherungsprozess von Bürgertum und Adel in Szene gesetzt wird. *Darin*, und nicht allein in „Geldschöpfung und Kapitalbildung", besteht das offensichtlich von einem „erhaltende[n] Gegenwillen" erdichtete „Wunder" der Geschichte. Es wäre also weit gefehlt, ‚Königliche Hoheit' als eskapistisches Märchen zu lesen; Manns Rede vom „konservativ-aristokratische[n] Zug" trifft die Sache schon ziemlich akkurat: Durch die Zusammenschau von monarchischem „Kult[]" und bürgerlicher „show" konsolidiert der Roman die ständische Ordnung und stellt sich den „Grundproblem[en] der Moderne" mit „erhaltendem" Gestus. Erst vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen wird recht eigentlich verständlich, in welcher Weise und in welchem Ausmaß ‚Königliche Hoheit' „dem politischen Establishment huldigt[]"[174] und sich Thomas Mann hier, um eine überdeutliche Formulierung Heinrich Manns zu zitieren, „an die Herrenkaste heranmacht".[175]

Allerdings ist in ‚Königliche Hoheit' die von Nipperdey geschilderte politische Zielsetzung mit einem *twist* realisiert. Denn im Roman wird nicht einfach „das Neue" in die bestehende Ordnung nutzbringend „ein[ge]heg[t]", sondern zugleich das Alteritäre und Fremde – zuvörderst das Jüdische und das Weibliche

---

173 Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866–1918, Bd. II. Machtstaat vor der Demokratie. München 1995. Hier: 108.

174 Elsaghe 2004: S. 304.

175 Mann, Heinrich: Geist und Tat. In: Mann, Heinrich Mann. Essays, Bd. 1. Hrsg. von Alfred Kantorowicz. Berlin 1954, S. 7–14. Hier: S. 14. Hinweis auch in Elsaghe 2004: S. 304. Dass Thomas Mann diesen Seitenhieb auf sich bezog, lässt GKFA 13.1: S. 240 vermuten (siehe dazu Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Betrachtungen eines Unpolitischen. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.2. Frankfurt am Main 2009. Hier: S. 340).

– neutralisiert oder gar aus dem reformierten Staatsgebilde ausgegliedert. Dergestalt ‚alteritär' ist beispielsweise die Familie Spoelmann. Sie ist nicht nur textgenetisch, über den zunächst geplanten Familiennamen ‚Davidsohn',[176] sondern auch über ihre zitativ-theatralische Lebenspraxis immer schon jüdisch markiert. Gemäß Manns Lesespuren könnte hier ein Reflex des bei Nietzsche evozierten Topos von den Juden[177] als „Volk der Anpassungskunst *par excellence*" – als Volk

176 Siehe GKFA 4.2: S. 421; S. 431.

177 Auch wenn Thomas Mann den zunächst vorgesehenen eindeutigen Familiennamen dann doch unterdrückte, bleibt die Stereotypisierung der Spoelmanns im Text intakt. Sie verläuft insbesondere über die Achse der ‚jüdisch' gekennzeichneten Geschäftstätigkeit Samuel Spoelmanns. Er soll, so Fräulein Isenschnibbe, „bei fast all[en]" „großen Handelsgesellschaften, die man Trusts nennt", als „Großaktionär und Hauptkontrolleur" „seine Hand im Spiel" haben, was sein „Geschäft" wie eine „Gemischte Warenhandlung" erscheinen lasse (GKFA 4.1: S. 167). Es ist nicht von ungefähr diese mit ganz einschlägigen Weiterungen behaftete Übertragung ‚deutscher' oder im weitesten Sinne ‚europäischer' ökonomischer Kategorien auf die Aktivitäten eines fremden, eines amerikanischen Unternehmers („sein Geschäft muß also sein, was man *bei uns* eine Gemischte Warenhandlung nennt" [ebd.; Hervorhebung nicht im Original]), die Ditlinde veranlasst, ihrem abschätzigen Urteil über Spoelmann Ausdruck zu verleihen: „‚[E]in sauberes Geschäft wird es sein! Denn daß man durch ehrliche Arbeit ein Leviathan und Vogel Roch werden kann, das wirst du mir nicht einreden […].'" Ebd.: S. 167f. Nicht ohne Grund gerät hier die für die Profiteurin einer ständischen Gesellschaftsordnung anrüchige Vorstellung kapitalistischer Aufstiegsdynamiken – also die Vorstellung einer „fürchterliche[] Dividenden" (ebd.: S. 168) abwerfenden „Gemischte[n] Warenhandlung" – in ein Oppositionsverhältnis zu „saubere[n] Geschäft[en]". Zumindest im Böhmen und Ostmitteleuropa des 19. Jahrhunderts war nämlich der Besitz eines Gemischtwarenladens eine typische Station jüdischer Aufsteigerbiographien: „Im Zeichen rapider Industrialisierung und Kapitalisierung der Wirtschaft vollzogen auch die Juden Böhmens erstaunlich schnell den Schritt vom traditionellen ‚Dorfgehen' (ambulantem Hausierhandel) über die stationäre ‚Gemischte Warenhandlung' zu industriellen, städtisch-kaufmännischen Berufen." (Krobb, Florian: Selbstdarstellungen. Untersuchungen zur deutsch-jüdischen Erzählliteratur im neunzehnten Jahrhundert. Würzburg 2000. Hier: S. 90. Siehe hierzu auch Aichner, Herlinde: ‚Neue Bauern aus dem alten Rezept'. Der ‚jüdische Bauer' als innerjüdische Diskussionsfigur zwischen Emanzipation und Zionismus. In: Literarisches Leben in Österreich 1848–1890. Hrsg. von Klaus Amann/Hubert Lengauer/Karl Wagner. Wien u.a. 2000, S. 755–785. Hier: S. 763). Wenn Samuel Spoelmann also in ‚Königliche Hoheit' als ‚Gemischtwarenhändler' auftritt, ist er dadurch immer schon in ein spezifisch ‚jüdisches' Karriereschema einlesbar und mit einer gleich doppelt unhintergehbaren Alterität behaftet, gleich doppelt als einer gebrandmarkt, den es so „bei uns" nicht geben kann oder geben sollte. Zum einen verharrt selbst der milliardenschwere Geschäftsmann in den Augen einer Angehörigen der großherzoglichen Familie im Status des ‚Gemischtwarenhändlers', also auf einer Zwischenstufe der ‚jüdischen' Erwerbslaufbahn; der Aufstieg in den Rang des weniger klar markierten ‚Industriellen' oder auch nur des ‚Kaufmanns' bleibt ihm verwehrt. Zum anderen und damit einhergehend eignet sich die Kategorie des ‚Gemischtwarenhändlers' augenscheinlich besonders gut, um den *in oeconomicis* erfolgreichen Juden in den Ruch ‚unsauberen' Wirtschaftens zu bringen und so Modernisierungs-

von „Schauspieler[n]“[178] – vorliegen. Spoelmanns nun entfalten die von Nietzsche an anderer Stelle verheißene „conservirend[e] Macht“, die den „Juden“ mit ihrem „Instinkt der Großfinanciers [...] in unserm so bedrohten und unsicheren Europa“[179] zukomme. Indes, so scheint ‚Königliche Hoheit‘ angelegt zu sein, haben die wenig verlässlichen Juden, die auch bei Nietzsche nur „spiel[en]“[180] und „Macht haben wollen“,[181] nach vollzogener ‚conservirender‘ ‚Frischzellenkur‘ gefälligst dezent zu verschwinden. So ist in ‚Königliche Hoheit‘ auf eine wenigstens „ihrer Genese nach“[182] „jüdische Gestalt“,[183] den Lehrer Überbein,[184] all das „projiziert, was das Leistungsethos fragwürdig werden lässt“[185] – und diese „Gestalt“ muss sich pünktlich vor der Hochzeit von Klaus Heinrich und Imma „entleib[en]“.[186] Auf eine ihrerseits ursprünglich jüdische, im Text immer noch entsprechend markierte, fremde und stets fremd oder jedenfalls marginal bleibende Figur, eben den zunächst ‚Davidsohn‘ benannten Amerikaner Spoelmann, sind ebenfalls „isolierende[] Konkurrenzaspekte [...] verschoben“,[187] die nur Imma und Klaus Heinrich durch die Eheschließung und die Hybridisierung ihrer jeweiligen Repräsentationskulturen zu transzendieren vermögen.

Die „Frischzellenkur“ des prima facie „heiter[en]“[188] Happy Ends weist demnach eine bedenkliche Kehrseite auf, denn sie geht einher mit der restlosen Bereinigung des Schlusstableaus von aller bedrohlichen Alterität, die entweder ganz verschwindet oder nur ‚for show‘ in den reformierten Staat integriert wird: Überbein stirbt; der schwerkranke Spoelmann darf lediglich hinter den Kulissen, eben „nicht dem Namen nach Staatsbankier“[189] werden, wobei man ihn

ängste vor einer nicht mehr auf Erbfolge, sondern auf meritokratischen Prinzipien beruhenden Vergemeinschaftung zu artikulieren.

178 Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. Leipzig ²1895. Hier: S. 312; Hervorhebung im Original (Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 621: 5). Den Beginn dieses Abschnitts – „Vom Probleme des Schauspielers“ – hat Mann mit einem Kreuz und Ausrufezeichen versehen.

179 Nietzsche, Friedrich: Der Wille zur Macht. Drittes und viertes Buch. Leipzig ²1922. Hier: S. 284 (Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 621:16).

180 Nietzsche (‚Die Fröhliche Wissenschaft‘): S. 312.

181 Nietzsche (‚Der Wille zur Macht‘): S. 284.

182 Schößler 2009: S. 155.

183 Ebd.: S. 154.

184 Siehe zu dessen realem Vorbild, dem „jüdischen Arzt Maurice Hutzler“, Elsaghe 2000: S. 332f.

185 Schößler 2009: S. 155.

186 GKFA 4.1: S. 381.

187 Schößler 2009: S. 155.

188 Hinck: S. 45.

189 GKFA 4.1: S. 388.

ohnehin kaum jemals „bei Hofe zu sehen bekommen"[190] wird, und Imma wird als „domestizierte Ehefrau"[191] wohl nicht mehr ihren „gottlosen" mathematischen „Künsten"[192] obliegen. Übrig bleibt nur der „Musterjude"[193] Dr. Sammet, der trotz seinem sozialen Aufstieg weiterhin als „Sonderform[]"[194] existiert: Und darauf muss er, der doch eigentlich „vom ‚receiving end' her spricht" und also gerade keinen „Grund" hätte, den Antisemitismus der Mehrheitsgesellschaft „schönzureden", im Text „perfider[weise]"[195] selbst beharren. Auch Sammets angeblich gelungene „Assimilation löscht [...] die Absonderung nicht aus."[196] Die „Absonderung" des jüdischen Arztes wird nicht nivelliert, sondern dieser Arzt hat in seiner Randständigkeit und „Sonderstellung" noch eine „Auszeichnung"[197] zu erblicken. „[K]onservativ-aristokratisch[]" ist in ‚Königliche Hoheit' somit neben der Denkfigur einer hybriden und die Monarchie stärkenden Repräsentationskultur die fast zwanghaft anmutende Marginalisierung des kulturell, geographisch und geschlechtlich ‚Anderen' – bis hin zur Ausgliederung dieses ‚Anderen' aus der liquiden Idealgesellschaft. Die „gegenseitige Anpassung" der Repräsentationskulturen erweist sich zumindest in diesem Punkt, wie Immas Stasis „hinter Glas und vergoldetem Rahmen" schon andeutet, letzten Endes als Farce. Die ethnische und kulturelle Hegemonie der von ‚Alterität' (im gedächtnistheoretischen Sinne) immer schon freien höfischen Repräsentationskultur bleibt auch in der angeblich „gemischten Stilart" gewahrt.

Den Doppelsinn der so gestalteten ‚Frischzellenkur' legte Mann bereits wenige Jahre nach der Veröffentlichung von ‚Königliche Hoheit' offen. Die entsprechende Selbstdeutung in den ‚Betrachtungen eines Unpolitischen' will im „zweiten Roman"[198] zwar ‚seismographisch' eine „Wendung zum Demokratischen, zur Gemeinsamkeit und Menschlichkeit" antizipiert wissen, insistiert jedoch im gleichen Zuge auf der Relativierung solcher „Fortschrittlichkeit" durch

190 Ebd.: S. 391.
191 Wallinger: S. 257. Siehe außerdem zur problematischen Erosion weiblicher Autonomie, in die der Roman mündet, Elsaghe 2004: S. 302ff., v. a. S. 305, und Schößler 2002: S. 117f.
192 GKFA 4.1: S. 267.
193 Darmaun, Jacques: Thomas Mann und die Juden – eine Kontroverse? Thomas Manns Bild des Judentums bis zur Weimarer Republik. In: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur. Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur – die Assimilationskontroverse. Hrsg. von Walter Röll/Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen 1986, S. 208–214. Hier: S. 211.
194 GKFA 4.1: S. 34.
195 Elsaghe, Yahya: ‚Königliche Hoheit' als Familienroman. In: Thomas Mann. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2012, S. 45–79. Hier: S. 72f. Im Folgenden zitiert als Elsaghe 2012b.
196 Darmaun: S. 211.
197 GKFA 4.1: S. 34.
198 GKFA 13.1: S. 105.

den erwähnten „‚erhaltende[n] Gegenwillen'" und „ein tiefes Zögern".[199] Dieses ‚zögernde' Moment scheint beispielsweise Jacques Darmaun auszublenden, wenn er ‚Königliche Hoheit' als Versuch liest, auf die „Schwierigkeit der Assimilation" aufmerksam zu machen und somit im Roman ein Bekenntnis nota bene des „*Autor*[*s*] [...] zu einer Polyphonie der Rassen"[200] erblickt: Die für Sammets ‚Sonderexistenz' konstitutive „Schwierigkeit der Assimilation" wird ja gerade nicht problematisiert, sondern durch den Außenseiter selbst gutgeheißen, und der Romanschluss bildet mit seiner systematischen Ausschaltung und Ausgrenzung des ‚Fremden' und des ‚Anderen' den genauen Gegensatz einer „Polyphonie der Rassen" oder gar eines „Modell[s]" für eine „Gemeinsamkeit der Außenseiter"[201] ab.

Thomas Manns märchenhaftes Bekenntnis zur herrschenden Ordnung, dessen ‚Heiterkeit' durch derartige subtile Reinheits- und Homogenisierungsfantasien untertieft ist, steht nun in einem gewissen Widerspruch zur in Kapitel 3 erhellten Apprehension, mit der die Reichsgründung und ihre Konsequenzen in ‚Buddenbrooks' (und im Frühwerk generell) verhandelt werden. Dieser vermeintliche Widerspruch klärt sich jedoch auf, wenn man die „biographische Einsicht"[202] in Anschlag bringt, die Mann mit Bezug auf ‚Königliche Hoheit' selbst anmahnte. Der Schöpfer der ‚Buddenbrooks' und der lebensuntüchtigen ‚kleinen Herren Friedemänner' der frühen Erzählungen war ein von „bürgerlicher Existenzangst"[203] gequälter deklassierter Patriziersohn. Dergestalt „gefährdet"[204] war Mann zur Zeit von ‚Königliche Hoheit' längst nicht mehr. Im Gegenteil, er hatte als Bestsellerautor und Gatte einer Millionärstochter allen Grund, „sich an die Herrenkaste heran[zu]mach[en]". Aus psychoanalytischer Warte erscheint ‚Königliche Hoheit' somit als „Beispiel allererster Güte"[205] für Freuds Konzept des ‚Familienromans'. Hier unternimmt Mann in der Tat eine „Korrektur" seines „Lebens" mit Hilfe einer spintisierten Verwirklichung „ehrgeizige[r]"[206] Wünsche: Indem er mit Klaus Heinrich eine erkennbar autobiographisch grundierte, aber ins Prinzliche gewendete Figur kreiert, erhebt er sich selbst in den Status einer

199 Ebd.: S. 107.
200 Darmaun, Jacques: Thomas Mann, Deutschland und die Juden. Tübingen 2003. Hier: S. 64; Hervorhebung nicht im Original.
201 Detering 2005: S. 151.
202 GW XI: S. 574.
203 Elsaghe 2007: S. 176.
204 Ebd.: S. 177.
205 Elsaghe 2012b: S. 46.
206 Freud, Sigmund: Der Familienroman der Neurotiker. In: Freud, Werke aus den Jahren 1906–1909. Gesammelte Werke, Bd. 7. Hrsg. von Anna Freud. Frankfurt am Main 1999, S. 227–231. Hier: S. 229.

‚Königlichen Hoheit', ersetzt so seine Eltern „durch sozial höher stehende"[207] und überwindet die eigene „Sekundogenitur" beziehungsweise „[e]ntthron[t]" den „älteren Bruder[]".[208]

Der konkrete Mechanismus dieser literarischen Wunscherfüllung besteht allerdings in der Herausarbeitung und „Verschmelzung" bestimmter schichtspezifisch gekennzeichneter spatialer und performativer Codes. Es scheint daher angezeigt, die psychoanalytisch gefärbte Perspektive durch eine literatursoziologische zu komplementieren. ‚Königliche Hoheit' ist eben auch ein „Beispiel allererster Güte" für den offensiven Positionsbezug in jener Matrix, die Bourdieu ausgerechnet mit einer räumlichen Metapher als ‚literarisches Feld' bezeichnete. Auch Thomas Mann scheint seinen Ort im ‚literarischen Feld' als „*aufzubauende Position*" zu begreifen, deren Schaffung bedingt, dass der Dichter „gegen die etablierten Positionen und deren Inhaber all das [...] erfinde[t], was [ihn] genuin definiert":[209] Dank dem Erfolg von ‚Buddenbrooks' bereits im ‚Feld' verortet, sucht er seine ‚Landnahme' in ‚Königliche Hoheit' nicht zuletzt über den Entwurf, die Ausdifferenzierung und die Synthese verschiedener Raum- und Repräsentationssemantiken zu sichern – denn er macht den Text auf diese Weise gezielt für einen „konservativ-aristokratisch[]" gesinnten Mainstream rezipierbar.

Zusammenfassend ist feszuhalten, dass die Manns zweiten Roman fast leitmotivisch durchziehenden Beschreibungen von Räumen, deren Ausstattung und den in ihnen vorgenommenen Handlungen augenscheinlich einem doppelzangigen Interesse verpflichtet sind. Einerseits ist ‚Königliche Hoheit' ein sehr feines und bis dato kaum gewürdigtes semiotisches Sensorium eingeschrieben: „Im Zentrum" steht hier wie anderwärts beim frühen Thomas Mann „der Begriff der Repräsentation", freilich in stark ausdifferenzierter Form. Ein erzählerischer *sleight of hand* perspektiviert die Integration zweier Repräsentationskulturen, des aristokratischen „Kultes" und der bürgerlichen „show", wodurch die politische Krise des fiktiven Großherzogtums und die Repräsentationskrise der Moderne aus der Welt geschafft werden. Der Text skizziert somit von langer Hand eine Kultursemiotik, in der eine auch für das Deutsche Kaiserreich zentrale Herausforderung (die Einbindung eines selbstbewussten Bürgertums in ein monarchisches Staatswesen) auf ‚wundersame' Weise bewältigt wird – eine Kultursemiotik, mit welcher der empirische Autor also nicht nur „vielleicht", sondern emphatisch seinen „Anspruch auf die Position des Nationalschriftstellers anmeldet[]".[210] Der

207 Ebd.
208 Elsaghe 2012b: S. 46.
209 Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 2001. Hier: S. 127; Hervorhebungen im Original.
210 Elsaghe 2004: S. 304.

Status von ‚Königliche Hoheit‘ als „kulturgeschichtliches Dokument“ wäre damit zumindest aus einem bestimmten Gesichtswinkel expliziert.

Ein solches „Dokument“ ist der Roman aber andererseits auch aufgrund seiner Funktionalisierung des Autobiographischen, seiner selbstvergewissernden, ja selbstvermarktenden Wirkungsästhetik. Unterzieht man ‚Königliche Hoheit‘ einer Relektüre, welche die Semantisierung der Interieurs und „Repräsentationsakte“ transparent macht, so ist deren Indienstnahme zur Zementierung der fiktionalen Fürstenherrschaft zu beobachten. Aus dieser Warte wird der Text lesbar als Empfehlungsschreiben des Autors in eigener Sache, adressiert „an die“ seinerzeit tatsächlich herrschende „Herrenkaste“. Dieser Impetus des Romans gibt nicht allein aus individualpsychologischer und literatursoziologischer Sicht zu denken. Wenn Mann mit einigem Recht „[g]laube[n]“ durfte, „daß ich nur von mir zu erzählen brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen“[211] und man den Bestseller ‚Königliche Hoheit‘ insofern auch diskursgeschichtlich als „[s]ymbolische Autobiographie“ lesen kann, die „das bloß Persönliche ins Repräsentative [erhebt]“[212] – dann erhält die finale Pointe des Romans nicht nur „in einem [...] ganz unglaublichen Grade“[213] autobiographische, sondern eben auch „kulturgeschichtliche[]“ Signifikanz.

Begreift man ‚Königliche Hoheit‘ mit Todd Kontje als „Reaktion[] auf eine kritische Periode in seinem [Manns] Leben, in der er versuchte, mit der Verdrängung seiner homosexuellen Neigungen und seiner Ehe mit einer Tochter assimilierter Juden zurechtzukommen“,[214] so muss man festhalten, dass der Roman diese Probleme allerdings in sehr bezeichnender Manier beilegt. Die aufwendig konturierte staatstragende, hybride Raum- und Repräsentationssemantik scheint nämlich am Ende mit den anbiedernden Wirkungsabsichten und dem Interesse an der Bewältigung einer „kritische[n]“ biographischen „Periode“ auf Seiten des empirischen Autors zu kolludieren – insofern als, wie oben erwähnt, eine Tilgung jeglicher Alterität vorgenommen wird. Die in ‚Königliche Hoheit‘ zur Darstellung gebrachten Facetten von Alterität prägten ja nicht nur eine „kritische Periode“ in Manns Biographie, sondern überhaupt in der deutschen Geschichte: eine „Periode“, in der die weltpolitische Stellung des Deutschen Reichs zur Disposition stand, ein innen-

211 Mann, Thomas: Über ‚Königliche Hoheit‘ II. In: Mann, Essays I. 1893–1914. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 14.1. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2002, S. 238–243. Hier: S. 242.

212 Kontje, Todd: Der verheiratete Künstler und die ‚Judenfrage‘. *Wälsungenblut* und *Königliche Hoheit* als symbolische Autobiographie. In: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann. Hrsg. von Michael Ansel/Hans-Edwin Friedrich/Gerhard Lauer. Berlin 2009, S. 387–410. Hier: S. 391.

213 GKFA 14.1: S. 243.

214 Kontje 2009: S. 390.

politischer Interessenausgleich zwischen aufstrebendem Bürgertum und tradierter Ständeordnung gefunden werden musste und die „Judenassimilation" „gewisse Widerstände" zeitigte, die in „einschlägige[n] Texte[n]"[215] auch aus Thomas Manns Feder nachhallen. Die idealtypische Vereinigung von „Kult[]" und „show" im „ästhetische[n] Programm" des ‚heiteren', auf bestimmte Rezeptionsinteressen geeichten ‚Märchens' exorziert alle alteritären Aspekte, die an einen „kritische[n]" biographischen *oder* historischen Kontext denken lassen könnten. Es kommt zur heterosexuellen Paarbildung und Eheschließung; der „proletarische und jüdische Momente" auf sich „vereinig[ende]"[216] Überbein stirbt; Spoelmann / Davidsohn und Sammet bleiben Randfiguren, und die aufmüpfige Imma verliert mit der Heirat höchstwahrscheinlich ihre Selbständigkeit oder jedenfalls ihre berufliche Perspektive als angehende Mathematikerin (weshalb Deterings Deutung der Romanze als „Geschichte einer *gemeinsamen Emanzipation*"[217] doch eher erstaunt).

Den „Sonderformen", die wie Samuel und Imma Spoelmann und Doktor Sammet im Großherzogtum verbleiben, kommt dort allenfalls noch die Funktion zu, mit der Mann 1907 das „Judentum" verknüpfte: diejenige des „Kultur-Stimulus".[218] Diese nur vordergründig philosemitische Haltung „instrumentalisiert" das „Judentum" und bindet es „an eine exklusiv ‚deutsche' Perspektive", „die allein auf die ‚Nützlichkeit' dieser fremden Nachbarn ausgerichtet ist, deren Alterität sie aber eben darin zugleich wieder festschreibt."[219] Wenn also ‚Königliche Hoheit' nicht zuletzt Thomas Manns essayistischen Positionsbezug zur ‚Judenfrage' literarisch verarbeitet, so scheint auch dieser Roman mit rezeptionspsychologischem Scharfsinn auf die Befriedigung von „Bedürfnissen kollektiver Identitätsbildung" durch die literarische Inszenierung bestimmter „Vorstellungen von Alterität"[220] abzuzielen: Der Text imaginiert einen alles andere als ‚rassisch polyphonen', nämlich einen von Alterität gereinigten, märchenhaften Idealraum. Es ist dieses gerade auch spatial angelegte Rezeptionsangebot einer phantasmatischen Exstirpation und Entschärfung des ‚Fremden', das die denkwürdigste Facette des „stark konservativ-aristokratische[n] Zug[s]" des Romans bildet – und diesen „Zug" mit bis dato selten problematisierter Emphase allererst ratifiziert.

---

215 Elsaghe 2004: S. 216.
216 Schößler 2009: S. 155.
217 Detering 2005: S. 148; Hervorhebungen im Original.
218 Mann, Thomas: Die Lösung der Judenfrage. In: Mann, Essays I. 1893–1914. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 14.1. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2002, S. 174–178. Hier: S. 174.
219 Marquardt, Franka: Erzählte Juden. Untersuchungen zu Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* und Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Münster 2003. Hier: S. 94.
220 Elsaghe 2004: S. 4.

5 Barbaren im entzeitlichten Raum

Die poröse (Raum-)Semantik eines ‚Feindbegriffs' im ‚Zauberberg'

In den Lektüreanweisungen sowohl der Erzählinstanz als auch des empirischen Autors des ‚Zauberbergs' liegt der Fokus auf dem Parameter ‚Zeit'. „[*V*]*on der Zeit* erzählen", „dergleichen" hat der Erzähler dieses „‚Zeitromans'" „vor[]",[1] und darin stimmt er mit Thomas Mann selbst überein: Dieser hatte sich nach eigener Aussage im ‚Zauberberg' „an der Aufhebung der Zeit versucht"[2] und wollte den Text – eben – als „Zeitroman" gedeutet wissen, der „die reine Zeit selbst" zum „Gegenstand"[3] habe. Diesem Wink ist die Forschung denn auch lange gefolgt,[4] was kaum überraschen dürfte. Allerdings gilt auch für den ‚Zauberberg', was Professor Kuckuck in den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' konstatiert: „Ohne Dinge, die ihn einnähmen, gäbe es keinen Raum und auch keine Zeit, denn Zeit [ist] nur eine durch das Vorhandensein von Körpern ermöglichte Ordnung von Ereignissen [...]."[5]

Die Parameter ‚Raum' und ‚Zeit' müssen zusammengedacht werden. ‚Der Zauberberg' ist ebenso sehr ein „Raumroman"[6] wie ein „Zeitroman", seine „Figuren sind [...] raumgebunden",[7] und daraus macht der Text eigentlich auch

---

1 Mann, Thomas: Der Zauberberg. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 5.1. Hrsg. von Michael Neumann. Frankfurt am Main 2002. Hier: S. 818; Hervorhebung im Original.

2 Mann, Thomas: Einführung in den ‚Zauberberg'. Für Studenten der Universität Princeton. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 602–617. Hier: S. 603.

3 Ebd.: S. 611.

4 Siehe z. B. Thieberger, Richard: Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann. Vom Zauberberg zum Joseph. Baden-Baden 1952; Karthaus, Ulrich: Der Zauberberg – ein Zeitroman (Zeit, Geschichte, Mythos). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44.2 (1970), S. 269–306; Heißerer, Dirk: Thomas Manns Zauberberg. Einstieg, Etappen, Ausblick. Würzburg 2006. Hier: S. 23; Wimmer, Ruprecht: Zur Philosophie der Zeit im Zauberberg. In: Auf dem Weg zum ‚Zauberberg'. Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt am Main 1997, S. 251–272.

5 Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 12.1. Hrsg. von Thomas Sprecher/Monica Bussmann. Frankfurt am Main 2012. Hier: S. 313.

6 Als solchen liest ihn auch Thomas Sprecher, aber nach eigenen Angaben nur „in einem ganz eingeschränkten Sinn", nämlich bezogen auf „die realistische Ebene" beziehungsweise auf Räumlichkeiten als *effets du réel* (Sprecher, Thomas: Davos im Zauberberg. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz. Zürich 1996. Hier: S. 18f.).

7 Müller, Christian: Strukturalistische Analyse des narrativen Raumes – erprobt an Thomas Manns Der Zauberberg. Binäre Opposition und ein Drittes. In: Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien. Hrsg. von Tim

https://doi.org/10.1515/9783110589696-005

kein Hehl: Hans Castorp ist sich der Verknüpfung der Raum- mit der Zeitdimension bewusst („[,]tatsächlich genommen[] […] []ist das eine räumliche Bewegung […]. Wir messen also die Zeit mit dem Raume"[8]) und träumt auf seiner Ruhebank „bis zur Aufhebung des Raumes und der Zeit";[9] Lodovico Settembrini verbindet die „Nonchalance" der russischen Patienten im Sanatorium Berghof mit der „wilden Weiträumigkeit ihres Landes" – „[w]o viel Raum ist, da ist viel Zeit"[10] –, und auch die Erzählinstanz führt bei ihren Reflexionen nicht allein die Zeit, sondern „Zeit und Raum"[11] im Munde. Allein schon der Grund für Hans Castorps längeren Aufenthalt in der Heilanstalt ist einem spatialen Moment geschuldet, namentlich der „Grenzüberschreitung" durch die in den Körper eingedrungenen „Organism[en]" im Zuge des „Ansteckungsvorgang[s]".[12] Vieles spricht also für die Annahme, dass Manns „Zeitroman", der „das innere Bild einer Epoche […] zu entwerfen versucht",[13] dieses ästhetische Vorhaben auch und gerade über die Etablierung einer komplexen *räumlichen* Semantik verwirklicht – einer räumlichen Semantik, die, wie im Detail zu zeigen sein wird, immer wieder „die simultane Etablierung und Destabilisierung" von „Grenzen"[14] inszeniert und erprobt.

Folgt man Thomas Manns „selbsterklärender Eigenlektüre", so eignet dem ‚Zauberberg' eine „Poetik der Totalität",[15] in die alle Elemente des Texts „perfectly integrated"[16] sind: Die Erzählinstanz weist den Text – auch dies eine räumliche Metapher – als „hermetische Geschichte"[17] aus; der empirische Autor behauptet, das „Buch" sei „selbst das, wovon es erzählt" und bringe „Inhalt und Form, Wesen und Erscheinung zu voller Kongruenz".[18] Diese Selbstkommentare konfrontierte in jüngster Zeit Björn Moll mit einer Lektüre, die den ‚Zauberberg'

Lörke/Christian Müller. Würzburg 2006, S. 49–75. Hier: S. 55. Müllers Analyse der Raumsemantiken im ‚Zauberberg' ist streng strukturalistisch gehalten und lässt deshalb die hier versuchten diskurs- und wissensgeschichtlichen Kontextualisierungen vermissen. Dennoch macht sie auf die Wichtigkeit der Raummotivik aufmerksam und wirft ein Schlaglicht auf die Raumstruktur des ‚Zauberbergs'.

8 GKFA 5.1: S. 103.

9 Ebd.: S. 183.

10 Ebd.: S. 369.

11 Ebd.: S. 521.

12 Moll, Björn: Störenfriede. Poetik der Hybridisierung in Thomas Manns *Zauberberg*. Frankfurt am Main 2015. Hier: S. 10.

13 GW XI: S. 611.

14 Moll: S. 10.

15 Ebd.

16 Weigand, Hermann: The Magic Mountain. A Study of Thomas Mann's Novel *Der Zauberberg*. Chapel Hill 1965. Hier: S. 91.

17 GKFA 5.1: S. 1085.

18 GW XI: S. 612.

als ‚hybriden' Roman im Sinne Bachtins[19] profiliert, als Roman also, in dem „Kongruenz" gerade abgebaut werde: Der Text, so Moll, spanne „ein polyphones Netz sich gegenseitig relativierender Bedeutungen" auf, weshalb die „Vermittlung eindeutiger Aussagen missling[en]"[20] müsse. Solches oder Ähnliches geschieht im ‚Zauberberg' auch oder *gerade* auf der Ebene der lexikalischen und raumsemantischen Mikrostruktur, und zwar über den nachgerade leitmotivischen Einsatz eines belasteten Terminus, der im Roman in seiner begriffsgeschichtlich älteren, spatial fundierten Bedeutung als eine Art semantischer Revenant auftritt: Die Rede ist vom Begriff des ‚Barbarischen'. Er figuriert prominent im ‚Begriffsnetz' des ‚Zauberbergs', wird jedoch durch die ‚erzählten Räume' des Romans in sinnreicher Weise „relativier[t]" oder gar parodiert.

Vierzehnmal kommt der Wortstamm ‚barbar-' im ‚Zauberberg' vor, stets in der ausgrenzenden, pejorativen Denotation, die aus der Antike überliefert ist. „Barbaren, unzivilisiert mit einem Wort",[21] ein veritables „Barbarenpaar[]",[22] sind beispielsweise die schamlosen russischen Eheleute in Castorps Nachbarszimmer, aber auch „barbarisch reiche[]" und weltläufige „Russen"[23] beehren das Bergdorf. Ein „barbarische[r] Ort[]", wo man „im hohen Sommer vor Kälte zittert",[24] ist die Davoser Bergwelt für Settembrini, der „barbarische Großartigkeit im Zeitverbrauch" als „asiatische[n] Stil"[25] von produktiver, aufgeklärt-okzidentaler Lebensführung abgrenzt und im Übrigen „Selbstgeißelungen" im Streitgespräch mit Naphta als „barbarisch, unmenschlich"[26] taxiert. Wenn der Italiener darüber hinaus seine Opposition zu Naphta als diejenige zwischen „Literatur und Barbarei"[27] oder zwischen „Freiheit, Bildung und Demokratie" und „Barbarei"[28] spezifiziert und Hans Castorp selbst die Kontrahenten in einer Polarität von „rednerischem Humanismus und analphabetischer Barbarei"[29] verortet, dann zeigt sich in wünschbarer Deutlichkeit, welche Semantik des ‚Barbarischen' im ‚Zauberberg' wirksam ist: eben die auf die Antike zurückgehende sprach- und raumbezogene Semantik, die denjenigen als ‚Barbar' versteht, „der eine andere

19 Siehe hierzu Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: Michail M. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. von Rainer Grübel. Frankfurt am Main 1979, S. 154–300. Hier: S. 244ff.
20 Moll: S. 9.
21 GKFA 5.1: S. 67.
22 Ebd.: S. 553.
23 Ebd.: S. 478.
24 Ebd.: S. 148.
25 Ebd.: S. 369.
26 Ebd.: S. 686.
27 Ebd.: S. 788.
28 Ebd.: S. 888.
29 Ebd.: S. 788.

Sprache spricht", der „Nichtgrieche, Fremder, Ausländer; [...] kulturloser Wilder, Ungebildeter, [...] Angehöriger eines fremden Kulturvolkes"[30] ist.

Das ‚Barbarische' ist auch im ‚Zauberberg' als „analphabetisch[]", „unmenschlich[]" und vor allem geographisch und kulturell fremd markiert. Die Russen, diejenigen „Ausländer", die im Roman mit einiger Penetranz als Barbaren, „Parther und Skythen"[31] tituliert werden, sind von den anderen Berghofbewohnern räumlich geschieden – je nach Zahlungskraft sitzen sie im Speisesaal am „Guten Russentisch" oder am „Schlechten Russentisch",[32] jedenfalls getrennt von den ‚normalen' Tischen – und sprechen eine unverständliche, „weiche[], gleichsam knochenlose[] Sprache":[33] Die „Möglichkeit"[34] eines Kulturkontakts, den Hans Castorp bekanntlich bald ersehnt und auch bewerkstelligt, ist so von Anfang an stark eingeschränkt. Ähnlich wie in der Antike verläuft die Demarkationslinie zwischen ‚Zivilisierten' und ‚Barbaren' im ‚Zauberberg' auf den ersten Blick zwischen fremdsprachigen, tendenziell dubiosen Ausländern und einer ‚kultivierten' *in-group*, wobei es hier die Beherrschung nicht des Griechischen, sondern des Lateinischen ist, die als conditio sine qua non für die Aufnahme in den Kreis der ‚Zivilisierten' gilt.[35]

Der Begriff des ‚Barbaren' wird also im ‚Zauberberg' als „Feindbegriff" im Sinne Reinhart Kosellecks verwendet: Auch in Manns Roman ist

> [d]er ‚Barbar' [...] eine naturhafte, territorialisierte pejorative Fremdbestimmung, die jederzeit Feindschaft begründen oder stiften kann. [...] Was historisch je und je einmalig die Erfahrung prägte, wiederholt sich strukturell noch und noch. Die semantische Opposition zwischen Griechen und Barbaren wird mit neuen Namen besetzt – die Barbaren bleiben.[36]

Dass der ‚Zauberberg' diese begriffsgeschichtlich beobachtbare intensionale Beständigkeit eines „territorialisierte[n]" und sprachbezogenen ‚Feindbegriffs' affirmiert, indem er die russischen Patienten des Sanatoriums zu ‚Barbaren' macht, ist ein erster und prima facie wenig spektakulärer Befund. Manns Roman partizipiert offenkundig an der langen Kulturgeschichte der „Entgegensetzung

---

30 Opelt, Ilona/Speyer, Wolfgang: Barbar. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Supplement-Band I. Hrsg. von Theodor Klauser u.a. Stuttgart 2001, Sp. 811–895. Hier: Sp. 833f.
31 GKFA 5.1: S. 339.
32 Ebd.: S. 67.
33 Ebd.: S. 177.
34 Ebd.: S. 67.
35 Siehe z. B. ebd.: S. 366.
36 Koselleck, Reinhart: Feindbegriffe. In: Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (1993), S. 83–90. Hier: S. 85.

von ‚Osten' und ‚Westen'",[37] mithin an einem tradierten „abendländischen Polaritätsdenken[]".[38] Hier greift Bernhard Waldenfels' Maxime, wonach ‚das' „Fremde[]" „ohne *Orte* der Fremde"[39] beziehungsweise ohne ausgrenzende, spatialisierte Semantik des Fremden gar nicht imaginierbar wäre. Der ‚Zauberberg' partizipiert außerdem, genereller gesprochen, an jenem Territorialitätsdenken, das Charles S. Maier als Schlüsselvariable für das Verständnis einer grob auf die Jahre zwischen 1860 und 1970 terminierten „modern era" begreift: „Territoriality", die Definitionsmacht und „control" über „bordered political space", schuf auch zur erzählten Zeit des ‚Zauberbergs' das „framework for national and often ethnic identity."[40]

Angesichts dieser Beobachtung scheint erwähnenswert, dass selbst an der Analysegröße ‚Raum' interessierte ‚Zauberberg'-Lektüren die im Roman aktualisierte spatiale Semantik des ‚Barbarischen' und des ‚Territorialen' bislang nicht würdigten. Beispielhaft gilt das für Ursula Reidel-Schrewes Monographie, die, wie in der Einleitung erwähnt, mit Bezug auf den ‚Zauberberg' „die Kategorie des Räumlichen in [...] bestehende[] *erzähltheoretische*[] Konzepte zu integrieren" trachtet und daher das seinerseits einer „Kategorie des Räumlichen"[41] verpflichtete Barbarenmotiv weder begriffsgeschichtlich noch anderweitig reflektiert. In jüngerer Zeit hat Timo Ogrzal versucht, sich dem Text unter dem Stichwort der ‚Entgrenzung' und mit einem Erkenntnisinteresse an seiner „sprachästhetische[n] Eigensinnigkeit" unter anderem über die Achsen ‚Zeit-Raum-Existenz', ‚Mythos und Politik' sowie ‚Medialität und Ethik' zu nähern. Gerade wegen Ogrzals Fokus auf „sprachästhetische[n]",[42] raumsemantischen, politischen und ethischen Fragestellungen muss überraschen, dass auch er nicht auf die Mobilisierung des Barbarenbegriffs im ‚Zauberberg' zu sprechen kommt. Sogar dort, wo es also am

37 Hühn, Helmut: Die Entgegensetzung von ‚Osten' und ‚Westen', ‚Orient' und ‚Okzident' als begriffsgeschichtliche Herausforderung. In: Begriffsgeschichte im Umbruch? Hrsg. von Ernst Müller. Hamburg 2005, S. 59–67. Hier: S. 59.

38 Ebd.: S. 60.

39 Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main [4]2012. Hier: S. 15; Hervorhebung nicht im Original.

40 Maier, Charles S.: Consigning the Twentieth Century to History. Alternative Narratives for the Modern Era. In: American Historical Review 105.3 (2000), S. 807–831. Hier: S. 808. Maier macht mit Recht darauf aufmerksam, dass es sich beim Konzept des ‚Territoriums' um eine „historical formation" handelt (ebd.) – siehe zur Kulturgeschichte des Territorialitätsdenkens v. a. Jureit: S. 17ff.; S. 31ff. (eine kritische Bezugnahme auf Maier findet sich ebd.: S. 19).

41 Reidel-Schrewe: S. 2; Hervorhebung im Original.

42 Ogrzal, Timo: Kairologische Entgrenzung. Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida. Würzburg 2007. Hier: S. 11.

ehesten zu erwarten wäre, fragt die jüngere Forschung höchstens am Rande nach der Rolle und der (Raum-)Semantik des ‚Barbarischen' im ‚Zauberberg'.[43]

Auch dann, wenn die gehäufte Verwendung des Begriffs der Aufmerksamkeit der Interpreten nicht entgeht, kommt es zu eher platten Deutungen: „Das Wort ‚barbarisch'", so beispielshalber Erkme Joseph, „verw[eist] auf tierische Vor- und Urstufen, die der Entwicklung menschlicher Gesittung vorausgingen."[44] Diese

---

43 So liest zwar, um ein weiteres Beispiel zu geben, Kontje den ‚Zauberberg' als eine Art Allegorie der „ideological conflicts and geopolitical struggles of Europe at the height of the Age of Empire and on the brink of world war." (Kontje, Todd: Thomas Mann's World. Empire, Race, and the Jewish Question. Ann Arbor 2011. Hier: S. 87). Die merkwürdige Frequenz, mit der im ‚Zauberberg' von ‚Barbaren' die Rede ist, scheint ihm jedoch zu entgehen, obwohl gerade die spannungsvolle Verwendung dieses Begriffs seine Lesart stützen würde. ‚Barbaren' sind im Text jedenfalls nicht nur, wie Kontje suggeriert, jene ungehobelten Russen in Hans Castorps Nachbarszimmer, „who have sex before breakfast" (ebd.: S. 93). Das ‚Barbarische' ist im ‚Zauberberg', wie noch im Detail zu zeigen sein wird, weitläufiger und facettenreicher. Anschlussfähiger ist der Versuch Nancy P. Nennos, die Landschaftsdarstellungen des ‚Zauberbergs' mit zeitgenössischen kulturgeographischen Topoi und ihren nationalideologischen Funktionen in Verbindung zu bringen: Sie vermag zu zeigen, dass Manns Roman an Raumfantasien partizipiert, in denen sich die Konstituierung geschlechtlicher – spezifisch männlicher – und nationaler Identität an die mutige Eroberung ‚leerer', bis dato nicht territorialisierter Räume knüpft. So erweist sich „geography" im ‚Zauberberg' „as another ordering element alongside those of time and space." (Nenno, Nancy P.: Projections on Blank Space. Landscape, Nationality, and Identity in *Der Zauberberg*. In: Thomas Mann's *The Magic Mountain*. A Casebook. Hrsg. von Hans Rudolf Vaget. Oxford 2008, S. 95–121. Hier: S. 114). Auf die Verknüpfung des Barbarenmotivs mit diesem „ordering element" geht indes auch Nenno nicht ein.

44 Joseph, Erkme: Nietzsche im ‚Zauberberg'. Frankfurt am Main 1996. Hier: S. 187. Exemplarisch für solche Lektüren, welche die Wichtigkeit der Antithese von ‚Barbarei' und ‚Kultur' im ‚Zauberberg' zwar wahrnehmen, aber eher oberflächlich bleiben, wäre auch Terry Eagletons ‚Reason, Faith & Revolution', ein Beitrag zur Debatte über den ‚neuen Atheismus'. Eagleton schließt dort interessanterweise genau an die Unterscheidung zwischen ‚Kultur' und ‚Zivilisation' an, die Mann bekanntlich in seinen „Kriegsschriften" (Kurzke 2010: S. 312) vornahm, und zwar ohne auf Mann zu verweisen: „[T]he new form of barbarism is known as culture. One can still speak of the clash between civilization and barbarism; but a more subtle form of the same dispute is to speak of a conflict between civilization and culture. Civilization means universality, autonomy, prosperity, plurality, individuality, rational speculation, and ironic self-doubt; culture signifies all those unreflective loyalties and allegiances [...] in the name of which men and women are in extreme circumstances prepared to kill. Culture means the customary, collective, passionate, spontaneous, unreflective, unironic, and a-rational." (Eagleton, Terry: Reason, Faith & Revolution. Reflections on the God Debate. New Haven/London 2009. Hier: S. 154f.). Das entspricht so exakt einer bekannten Passage aus Manns Aufsatz ‚Gedanken im Kriege' (1914), dass Eagleton hier in Plagiarismusverdacht zu geraten droht: „Zivilisation und Kultur sind nicht nur nicht ein und dasselbe, sondern sie sind Gegensätze [...]. [...] Kultur ist offenbar nicht das Gegenteil von Barbarei; sie ist vielmehr oft genug nur eine stilvolle Wildheit [...]. Kultur ist Geschlossenheit, Stil, Form, Haltung, Geschmack, ist irgendeine gewisse geistige Organisation der Welt, und sei das

Semantik aber hatte „[d]as Wort ‚barbarisch'" erstens nicht immer, auch nicht bei Thomas Mann (hierzu gleich mehr), und genau sie wird, zweitens, im ‚Zauberberg' immer wieder destabilisiert. So verfällt der mehr oder weniger lateinkundige,[45] also gemäß den Kriterien des Romans ‚zivilisierte' Hans Castorp der ‚Barbarin' Clawdia Chauchat, die obendrein als „Anwältin der ‚Mähnschlichkeit'"[46] auftreten darf. Hans Castorp sitzt „[z]uletzt" sogar selbst „am Schlechten Russentisch, zusammen mit zwei Armeniern, zwei Finnen, einem Bucharier und einem Kurden."[47] Settembrini sodann küsst Hans Castorp zum Abschied – ausgerechnet – „wie ein Russe".[48] Dabei macht der Text diese grundlegende Wandelbarkeit der „Begriffe" und Konzepte und also auch des ‚Feindbegriffs' ‚Barbar' sogar explizit: „‚Man ändert hier seine Begriffe.'"[49] Mag also der Initialbefund einer Proliferation des ‚Barbarischen' im ‚Zauberberg' auch unspektakulär anmuten, so darf man doch festhalten, dass dieser Aspekt des Romans womöglich diskussionsbedürftiger ist, als die Forschung bislang erkannte. Im Folgenden soll untersucht werden, wie der auf räumliche Zuordnung und identitätsstiftende Fremdheitsmarkierung abzielende ‚Feindbegriff' im ‚Zauberberg' funktionalisiert ist, inwiefern gerade auch über diesen Begriff eine „Auflösung stabiler Bezugsgrößen"[50] gestiftet wird – und in welcher Weise Interieurschilderungen zu solcher „Auflösung" semantischer Kohärenz beitragen.

alles auch noch so abenteuerlich, skurril, wild, blutig und furchtbar. Kultur kann Orakel, Magie, Päderastie, Vitzliputzli, Menschenopfer […] und die buntesten Greuel umfassen. Zivilisation aber ist Vernunft, Aufklärung, Sänftigung, Sittigung, Skeptisierung, Auflösung – Geist." (Mann, Thomas: Gedanken im Kriege. In: Mann, Essays II. 1914–1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2002, S. 27–46. Hier: S. 27). Den ‚Zauberberg' liest Eagleton sodann nur oberflächlich (er verlegt die Handlung fälschlicherweise in den Ersten Weltkrieg, siehe Eagleton: S. 162) als Allegorisierung dieser Dichotomie von Kultur und Zivilisation in den Figuren Settembrini und Naphta, wobei er wie gesagt verschweigt, dass Mann sich ebenfalls schon an ihr abarbeitete. Dabei obliege es Hans Castorp, sozusagen einen ‚dritten Weg' beziehungsweise eine Synthese der beiden Extrempositionen zu finden (siehe ebd.: S. 163). Eine derart holzschnittartige Lesart schöpft die durch den Komplex des Barbarenmotivs im ‚Zauberberg' eröffneten Deutungspotenziale natürlich nicht annähernd aus.

45 Siehe z. B. GKFA 5.1: S. 228; S. 595.

46 Neumann, Michael: Thomas Mann. Romane. Berlin 2001. Hier: S. 84.

47 GKFA 5.1: S. 1071.

48 Ebd.: S. 1079.

49 Ebd.: S. 17.

50 Moll: S. 9.

5.1 Die begriffsgeschichtliche Lesbarkeit des ‚Barbarischen' im ‚Zauberberg'

Wenn die Frage nach dem ‚Barbarischen' im ‚Zauberberg' bislang weitgehend eine Blindstelle blieb, ist das wohl, abgesehen von den die Dimension der Zeitlichkeit akzentuierenden Selbstkommentaren Manns, auch dem Umstand geschuldet, dass die „Begriffshistorie" noch nicht allzu lange als „eines der wichtigen Geschäfte der Literaturwissenschaft"[51] gilt. Gerade in der Auseinandersetzung mit dem ‚Zauberberg' und noch dazu einem intrikaten semantischen Feld wie demjenigen des ‚Barbarischen' wird Begriffsgeschichte allerdings zu einer zentralen ‚Aufgabe der Literaturwissenschaft', zumal Manns produktionsästhetischer Impetus, „das innere Bild einer Epoche [...] zu entwerfen", schon ziemlich genau den Ansatz des überhaupt bekanntesten Begriffshistorikers antizipiert: „Primär fragt Begriffsgeschichte danach, wann, wo, von wem und für wen welche Absichten oder welche Sachlagen wie begriffen werden."[52] Aus einer begriffsgeschichtlich informierten Warte ist nun der „Wortgebrauch", also die Verwendung des Barbarenbegriffs im ‚Zauberberg', Teil eines intra- und extradiegetischen Kommunikationszusammenhangs – einer „*Pragmatik*".[53] Aber dem Wortfeld eignet auch eine „jahrhundertealte" „*Semantik*",[54] die im Text mit deutlicher Zuspitzung auf pejorative und raumbezogene Bedeutungsschichten aufgerufen wird. Konkret interessiert hier also zum einen, im Rückgriff auf die Begriffsgeschichte des ‚Barbarischen', die spezifische Attraktivität der antiken Semantik des Barbarischen für Manns Zeitbildentwurf. Zum anderen ist zu fragen, wo im ‚Zauberberg' Pragmatik und Semantik des Barbarischen auseinanderfallen und letztere unzuverlässig wird.

Dass ‚Barbar' im ‚Zauberberg' ein ‚Feindbegriff' ist, mag intuitiv kaum auffällig erscheinen. Begriffsgeschichtlich betrachtet liegt hier jedoch ein bemerkenswerter Rekurs auf eine tatsächlich „jahrhundertealte" Semantik vor, unter Aussparung dessen, was ab dem 18. Jahrhundert mit dem Begriff des ‚Barbarischen' eben *auch* geschah. Die von Koselleck als „Sattelzeit" bezeichnete Phase zwischen „der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts" und dem späten 19. Jahrhundert, also die Epochenschwelle zwischen Aufklärung und Moderne, brachte

51 Dutt, Carsten: Begriffsgeschichte als Aufgabe der Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaft als Begriffsgeschichte. Hrsg. von Christoph Strosetzki. Hamburg 2010, S. 97–109. Hier: S. 108.

52 Koselleck, Reinhart: Stichwort: Begriffsgeschichte. In: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache. Hrsg. von Reinhart Koselleck. Frankfurt am Main 2006, S. 99–102. Hier: S. 100.

53 Ebd.; Hervorhebung im Original.

54 Ebd.; Hervorhebung im Original.

einen „tiefgreifende[n] Bedeutungswandel klassischer topoi“[55] mit sich, der auch am Topos des ‚Barbarischen‘ nicht spurlos vorüberging. Besonders ein Moment der Sattelzeit, die an der Intensität geschichtsphilosophischer Theoriebildung im 18. Jahrhundert unschwer ablesbare „Verzeitlichung historischer Wahrnehmung“, modifizierte die Semantik des ‚Barbarischen‘ nachhaltig: Wenn Geschichte in der aufklärerischen „historische[n] Wahrnehmung“ nunmehr als „Fortschrittsprozess“[56] begriffen wurde, so kam dem ‚Barbaren‘ in diesem Diskurs über die „Perfektibilität des Menschengeschlechts und in der idealistischen Geschichtsphilosophie“[57] ebenfalls ein Platz zu. Neben die antike, raumbezogene Pragmatik und Semantik des Barbarischen trat eine ‚moderne‘ geschichts- und zeitbezogene.

Die im 18. Jahrhundert virulenten „Diskussion[en] über den Naturzustand und die Ursprünge von Staat, Eigentum, Familie und Religion“[58] hatten die Etablierung geschichtsphilosophischer Stufenschemata zur Folge. Diese postulierten eine „Gleichförmigkeit des Zivilisationsprozesses […], der nur bei unterschiedlichen Gesellschaften zeitversetzt abläuft“.[59] Die stereotype Verlaufslinie dieser Kulturstufen – zumeist und grob gesagt von der ‚Wildheit‘ über die ‚Barbarei‘ hin zur ‚Zivilisation‘ – transzendiert also die „einfache Dichotomie von Kulturwelt und Barbarei“,[60] die der antiken ausgrenzenden, geographischen Bedeutung des Barbarenbegriffs eignet: Wenn nämlich, wie das 18. Jahrhundert beziehungsweise die Sattelzeit annahm, die Erlangung eines kultivierten Zustands ein diachronischer Prozess ist, so waren auch die ‚zivilisierten‘ Europäer einst ‚Wilde‘ oder ‚Barbaren‘ und sind die ‚Wilden‘ und die ‚Barbaren‘ von heute die ‚Zivilisierten‘ von morgen. Oder, in John Lockes berühmter Formulierung: „[I]n the beginning all the world was *America* […].“[61]

---

55 Koselleck, Reinhart: Einleitung. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 1. A-D. Hrsg. von Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck. Stuttgart 2004 [1972]: S. XIII–XXVII. Hier: S. XV.

56 Stockhorst, Stefanie: Novus ordo temporum. Reinhart Kosellecks These von der Verzeitlichung des Geschichtsbewußtseins durch die Aufklärungshistoriographie in methodenkritischer Perspektive. In: Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhart Kosellecks. Hrsg. von Hans Joas/Peter Vogt. Berlin 2011, S. 359–386. Hier: S. 360. Vgl. zum Stichwort der ‚Verzeitlichung‘ Koselleck (‚Einleitung‘): S. XXI–XXIII.

57 Winkler, Markus: Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer. Tübingen 2009. Hier: S. 52.

58 Nippel, Wolfgang: Griechen, Barbaren und ‚Wilde‘. Alte Geschichte und Sozialanthropologie. Frankfurt am Main 1990. Hier: S. 56.

59 Ebd.: S. 59.

60 Ebd.: S. 65.

61 Locke, John: Two Treatises of Government. Hrsg. von Peter Laslett. Cambridge 1988. Hier: S. 301; Hervorhebung im Original. Dieser Absatz entstammt (in deutscher Übersetzung) meiner

Hinter diese begriffsgeschichtlich auf die Sattelzeit zu datierende semantische Ausdifferenzierung des Barbarenbegriffs fällt der ‚Zauberberg' zurück. Der Roman bringt den Begriff, wie gezeigt, in seiner älteren, spatialen Bedeutung in Stellung und kassiert seine ‚verzeitlichte', aufklärerische Semantik – jedenfalls gesteht der sich als Repräsentant von „Vernunft und Aufklärung"[62] gerierende Settembrini dem russischen Romanpersonal nirgends eine wie auch immer geartete Perfektibilität zu. Man könnte nun die Aktivierung der überkommenen raumbezogenen Semantik des ‚Barbarischen' im ‚Zauberberg' ganz einfach als Symptom für das Ende der Koselleck'schen Sattelzeit lesen; als Symptom eines *backlash* gegen die mit dieser Sattelzeit verbundenen begriffs- und ideengeschichtlichen Umwälzungen: In der perspektivischen Ordnung des ‚Zauberbergs' endet das mit der Sattelzeit einsetzende Projekt der Moderne ja nicht in einem idealen geschichtsphilosophischen Telos, sondern im Gemetzel des ersten Weltkriegs. Da scheint es nichts als folgerichtig, das ‚Barbarische' als tradierten ‚Feindbegriff' und eben nicht als ‚verzeitlichtes', versöhnliches, zukunftsoffenes und sozusagen anthropologisiertes Konzept in Anschlag zu bringen.

Die für den ‚Zauberberg' zu konstatierende Präsenz eines archaischen, verräumlichten Barbarenbegriffs im dezidiert entzeitlichten Kontext einer „ausdehnungslose[n] Gegenwart"[63] legt nahe, das Konzept der Sattelzeit so weiterzudenken und zu ergänzen, wie das Carsten Dutt jüngst in anschlussfähiger Manier projektierte. Dutt bringt *erstens* das von Koselleck kaum beachtete „Tendenzmerkmal einer exponentiell wachsenden ‚Szientifizierung' politisch-sozialer Begriffe"[64] ins Spiel, das sich so auch im ‚Zauberberg' festmachen lässt. Denn der raumbezogene Barbarenbegriff ist im Roman enggeführt mit einem hochgradig ‚szientifizierten' „politisch-soziale[n]" Terminus: mit dem Begriff der Rasse. Hier spricht immer schon eine auktoriale Erzählinstanz, die „Rassenmischung"

---

englischsprachigen Fallstudie über die biblischen Epen von Salomon Gessner und Maler Müller im Kontext des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts „‚Barbarisch'. Geschichte eines europäischen Grundbegriffs" (Leitung: Prof. Dr. Markus Winkler, Université de Genève). Siehe Reidy, Julian: Bemoaning the Loss of ‚Vernunft' and ‚Tugend'. On the Semantics of Barbarism in Salomon Gessner's *Der Tod Abels* (1758) and Maler Müller's *Adams erstes Erwachen und seelige Nächte* (1777). In: Winkler, Markus/Boletsi, Maria/Herlth, Jens/Moser, Christian/Reidy, Julian/Rohner, Melanie: Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Literature and the Arts. Vol. I: From the Enlightenment to the Turn of the Twentieth Century. Stuttgart 2018 [im Druck].

62 GKFA 5.1: S. 151.

63 Ebd.: S. 280.

64 Dutt, Carsten: Historische Semantik als Begriffsgeschichte. Theoretische Grundlagen und paradigmatische Anwendungsfelder. In: Jahrbuch für germanistische Sprachgeschichte 2 (2011), S. 37–50. Hier: S. 48.

– von „germanische[m] Blut[] mit wendisch-slawischem“[65] – akkurat zu erkennen meint. Ferner gehört der Barbaren- und Russenverächter Settembrini einem „‚Internationale[n] Bund für Organisierung des Fortschritts‘“ an, der sich nebst anderem den Schutz der „Gesundheit unserer Rasse“[66] auf die Fahnen geschrieben hat. Er appelliert dementsprechend an die „Instinkte“, die Hans Castorp qua „Rasse“[67] leiten sollten. Dieser verschafft sich im Gespräch mit Hofrat Behrens medizinisches Wissen über die „Rasse[]“[68] der anziehenden ‚Barbarin‘ Clawdia Chauchat, die hinwiederum ihr obsessives Bedürfnis nach „indépendance“ auf ihre „race“[69] zurückführt. Der „aus einem kleinen Ort in der Nähe der galizisch-wolhynischen Grenze“[70] stammende Leo Naphta schließlich, das verschweigt der rassenbiologisch geschulte Erzähler nicht, vermochte sein „Rassengepräge“, seine doppelte Alterität als Slawe und Jude, im „Kosmopolitismus“[71] einer jesuitischen „Erziehungsanstalt“[72] zu verunklären.[73]

Am Beispiel des ‚Zauberbergs‘ zeigt sich also, dass Dutt gut daran tut, die ‚Szientifizierung‘ politisch gefärbter Termini als beachtenswerten Aspekt der Begriffsgeschichte zu profilieren. Hier wird der Barbarenbegriff nicht nur zum ‚Feindbegriff‘ (rück-)verräumlicht – und damit entzeitlicht und aus den geschichtsphilosophischen Fortschrittsszenarien der Sattelzeit herausgelöst –, sondern zudem mit dem verwissenschaftlichten Kampfbegriff der ‚Rasse‘ in ein Assoziationsverhältnis gebracht: Wann immer die barbarisierten Russen in den Blick rücken, ist die Rede von der ‚Rasse‘ nicht fern. Was in der solchermaßen ‚szientifizierten‘ Pragmatik des Barbarenbegriffs anklingt, ist nichts anderes als die im 19. Jahrhundert einsetzende Tendenz zur „Biologisierung des Raumes“.[74]

---

65 GKFA 5.1: S. 184.
66 Ebd.: S. 371.
67 Ebd.: S. 577.
68 Ebd.: S. 391.
69 Ebd.: S. 512.
70 Ebd.: S. 663.
71 Ebd.: S. 671.
72 Ebd.: S. 670.
73 Durch die besonders grausame – und übrigens inkorrekte – Schilderung der Tätigkeit von Naphtas Vater als Schächter wird dieses ostjüdische „Rassengepräge“ durch den Erzähler dann wieder in aller Schärfe konturiert und dezidiert als „something ancient and *barbaric*“ kenntlich gemacht (Kontje 2011: S. 98; Hervorhebung nicht im Original). Siehe zur fehlerhaften Beschreibung der Schächtung, die ein antisemitisches „set of associations“ evoziert, Gilman, Sander: Franz Kafka. The Jewish Patient. New York/London 1995. Hier: S. 143; Elsaghe, Yahya/Marquardt, Franka: Naphta and his Ilk. Jewish Characters in Mann’s *The Magic Mountain*. In: Thomas Mann’s *The Magic Mountain*. A Casebook. Hrsg. von Hans Rudolf Vaget. Oxford 2008, S. 171–199. Hier besonders: S. 178ff.
74 Jureit: S. 127.

Diese führt Ulrike Jureit unter anderem auf den Geographen Friedrich Ratzel und dessen ebenso einflussreiches wie verhängnisvolles Konzept des ‚Lebensraums' zurück. Mit seiner „Biogeographie"[75] definierte Ratzel den „Staat" als Garanten einer „Verbindung des lebendigen Volkes mit dem starren Boden", die nicht „auseinandergelöst" werden könne, „ohne daß das Leben entflieht."[76] Die ‚szientifizierte' Semantik des ‚Barbarischen' im ‚Zauberberg' kommuniziert also Ausgrenzung und Degradation und suggeriert darüber hinaus eine feste ethnische und geographische Zuordnung der so bezeichneten Minderwertigkeit (wobei der ‚Zauberberg' diese Wissensformation einer ‚politischen Geographie' im Sinne Ratzels eben auch ironisiert und entkräftet – hierzu später mehr).

Zweitens plädiert Dutt für eine „Ergänzung der Koselleckschen [sic] Kategorie der Verzeitlichung von Begriffen, also ihrer Aufladung mit den Erwartungsmomenten futurisch orientierter Geschichtsphilosophie".[77] Die mit der Genese von Aufklärung und Moderne verbundene Denkfigur der Verzeitlichung sei zu komplementieren durch die gegenläufige Tendenz einer „‚Entzeitlichung', verstanden als Auflösung oder Abschwächung ehedem dominant gewesener futurisch-geschichtsphilosophischer Begriffsbesetzungen".[78] Eine ebensolche *backlash*-artige Entzeitlichung des „ehedem" verzeitlichten und „futurisch-geschichtsphilosophisch[]" operationalisierten Barbarenbegriffs ist im ‚Zauberberg' beobachtbar: Der den Roman durchziehende Verräumlichungseffekt – die restituierte Ausgrenzungsfunktion des Barbarenbegriffs sowie die zugleich bedrohliche und verlockende Nähe zu den russischen ‚Barbaren', die das gleiche Haus bevölkern wie die ‚Lateiner' und mit Mühe und Not zumindest im Speisesaal annähernd von diesen segregiert werden – dieser Verräumlichungseffekt also korreliert ja mit einer allumfassenden Entzeitlichung, mit der Etablierung jener „ausdehnungslose[n] Gegenwart", die Joachim Ziemßen noch am prägnantesten kommentiert: „[E]s ist gar keine Zeit [...]."[79]

Damit wäre eine mögliche Deutung des im ‚Zauberberg' gehäuft vorkommenden Barbarenbegriffs zumindest umrissen. Der Terminus wird mit dem ‚szientifizierten' Begriff der ‚Rasse' kontaminiert, also biologisiert und ethnisiert, und als raumbezogener, gezielt ‚entzeitlichter' ‚Feindbegriff' eingesetzt. Über diese Codierung markiert das ‚Barbarische' im ‚Zauberberg' subtil das Ende dessen, was Koselleck als Sattelzeit begriff – es markiert, wenn man so will, das grandiose Scheitern von Aufklärung und Moderne: Die alte Ausgrenzungssemantik des

75 Ebd.: S. 135.
76 Ratzel, Friedrich: Politische Geographie. München/Berlin ^{3}1923. Hier: S. 4.
77 Dutt 2011: S. 48.
78 Ebd.
79 GKFA 5.1: S. 27.

Begriffs wird reaktiviert und das ‚Barbarische' aller geschichtsphilosophischen Lineaturen beraubt, die es im Lauf der Sattelzeit gewann. Es kommt zu einem Rückfall in ein vormodernes begriffsgeschichtliches Stadium, wodurch ein umso akkurateres Epochenbild entsteht, löste doch der Erste Weltkrieg, der Fluchtpunkt der erzählten Zeit des ‚Zauberbergs', als „most ‚modern' of wars" paradoxerweise eine regelrechte „avalanche of the ‚unmodern'"[80] aus.

Im Roman wird diese volatile Gemengelage, diese Rückkunft dessen, was man überwunden wähnte, in Form der um sich greifenden ‚unmodernen' Bedeutung des ‚Barbarischen' schon für die Vorkriegszeit diagnostiziert: Die „avalanche of the ‚unmodern'" donnert in Form des Wortstamms ‚barbar-' vom ‚Zauberberg' nieder. Während die Begriffsgeschichte Koselleck'scher Prägung primär exemplarische „*Umwandlungsprozeß*[*e*] *zur Moderne*"[81] in den Blick nimmt, bildet der ‚Zauberberg' somit einen „Umwandlungsprozess *innerhalb* der Moderne"[82] ab, indem er das ‚Barbarische' auf sein archaisches semantisches Substrat zurückführt. Dass dabei primär die Russen barbarisiert werden und an einer Stelle ihre „[R]oh[eit]" sogar in ein gegensätzliches Verhältnis zum also immerhin implizit ‚zivilisierten' „französischen"[83] Kulturkreis rücken kann, ist im Übrigen konsistent mit dem Impetus der reichsdeutschen Kriegspropaganda, die „rarement les soldats anglais et français en barbare" zeigte, aber „[p]ar contre" die Russen als „barbares par excellence"[84] darstellte.

5.2 Komplikationen

‚Der Zauberberg' und der Barbarenbegriff der ‚Betrachtungen eines Unpolitischen'

Diese Lesart mag die Anschlussfähigkeit einer überkommenen Semantik des ‚Barbarischen' für das zeitdiagnostische Projekt des ‚Zauberbergs' erklären. Sie stößt aber an ihre Grenzen, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass der Begriff

---

80 Winter, Jay: Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History. Cambridge 1995. Hier: S. 54. Freundlicher Hinweis von Dr. Sarah Mohi-von Känel, 30.11.2013. Das gemäß Winter hervorstechendste Symptom dieser „avalanche of the ‚unmodern'", der Spiritualismus, wird im Zauberberg bekanntlich ebenfalls thematisch.

81 Koselleck (‚Einleitung'): S. XIX; Hervorhebung im Original.

82 Dutt 2011: S. 48; Hervorhebung im Original.

83 GKFA 5.1: S. 210.

84 Demm, Eberhard: L'image de l'ennemi dans la propagande allemande et alliée pendant la première guerre mondiale. In : Le Barbare. Images phobiques et réflexions sur l'altérité dans la culture européenne. Hrsg. von Jean Schillinger/Philippe Alexandre. Bern u.a. 2007, S. 249–265. Hier: S. 256. Freundlicher Hinweis von Prof. Dr. Markus Winkler, 7.2.2014.

des ‚Barbarischen' im ‚Zauberberg' eben nicht konsistent als ‚Feindbegriff' semantisiert ist, sondern zusehends ambivalent wird. Das ‚Barbarische' ist das Fremde, Fremdsprachige, Primitive und räumlich vom ‚Eigenen' Geschiedene oder wünschenswerterweise zu Scheidende. Das ‚Barbarische' ist aber eben *auch* das durch Madame Chauchat verkörperte ‚mähnschliche' und verführerische Prinzip, dem Hans Castorp verfällt. Wenn sich dann noch der anti-russisch gesinnte Settembrini mit seinem Fetisch für „nationale Grenzen" oder jedenfalls die „Brennergrenze"[85] in einer paradigmatischen (und oben schon zitierten) Szene am Ende des Romans „wie ein Russe" aufführt, so ist festzuhalten, dass dem Barbarenbegriff hier augenscheinlich eine noch nicht adäquat verstandene Porosität eignet. Das ‚Barbarische' erhält so eben jenes Potenzial zum „Grenzbegriff", das ihm Christian Moser und Daniel Wendt zuschreiben: Das ‚Barbarische' verweist auch im ‚Zauberberg'

> auf das Andere der Kultur, dessen diese jedoch bedarf, um sich als solche erfahren zu können. Das ‚Wir', das sich über die Ausschließung des Barbaren definiert, begibt sich dadurch in seine Abhängigkeit. Weil das Ausgeschlossene für das Ausschließende konstitutiv ist, lässt es sich nicht ganz ausschließen. Eben das Bemühen, eine rigide Opposition zu etablieren, befördert unterschwellig ihre Destabilisierung, was wiederum zu neuen, umso rigideren Abgrenzungs- und Stabilisierungsbestrebungen führt. [...] [D]ie strukturelle

85 GKFA 5.1: S. 576. Mit dieser politischen Forderung (zu ihren Hintergründen siehe Neumann, Michael: Thomas Mann. Der Zauberberg. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 5.2. Frankfurt am Main 2002. Hier: S. 275) beziehungsweise der Gleichsetzung von „Gerechtigkeit" mit der Schaffung „nationale[r] Grenzen" (GKFA 5.1: S. 576) gibt sich Settembrini als Fürsprecher einer ‚modernen' Territorialisierung im Sinne Maiers oder auch Achim Landwehrs zu erkennen: Er sieht sein Heimatland Italien gerade nicht als „chaotische[] und unförmige[] Landmasse", sondern als „Territorium [...], das ‚Sinn macht'" und „von dem seine Einwohner mit Überzeugung behaupten können" – oder behaupten können *sollten* –, „dies sei ihr Land, und zwar in exakt diesen Grenzen." (Landwehr, Achim: Die Erschaffung Venedigs. Raum, Bevölkerung, Mythos. 1570–1750. Paderborn 2007. Hier: S. 18). Der Glaube an die Fungibilität der Grenze, also der Glaube an die Möglichkeit der arbiträren (und national sinnstiftenden) „Grenzherstellung" und „Grenzkonstituierung" im Unterschied zur ‚Auffindung' natürlicher, gottgegebener Grenzen, ist ein zentrales Merkmal ‚territorialen' Denkens; diesem Denken hängt auch Settembrini an (Jureit: S. 40f.). Man könnte die ideologische Kluft zwischen Settembrini und Naphta denn auch nicht zuletzt als *clash* eines modernen ‚territorialen' mit einem dezidiert prämodernen oder pränationalstaatlichen Raumverständnis profilieren: Naphta, der in Grenznähe geborene jüdischstämmige und marxistisch gesinnte Jesuit, überschreitet fortwährend geographische, sprachliche, politische und religiöse Grenzen; er hält den territorial klar definierten „Staat für Teufelswerk", macht sich folglich über Settembrinis Kampf für die Brennergrenze lustig und „flötet" überhaupt „von der allgemeinen Vereinigung am Horizonte" (GKFA 5.1: S. 583). Naphta hat im Gegensatz zu Settembrini den für die Frühe Neuzeit und die Moderne „fundamentale[n] Wandel politischer Raumvorstellungen [...] [*v*]*om Ort zum Territorium*" nicht mitgemacht (Jureit: S. 35; Hervorhebung im Original).

> Instabilität der Dichotomie [erzeugt] das Begehren, den phantasmatischen Barbaren in die Wirklichkeit zu zwingen, ihn dingfest zu machen und zu verorten. Der asymmetrischen Opposition ist die Tendenz zur Territorialisierung des Barbaren eingeschrieben.[86]

Sein ganzes zeitdiagnostisches Potenzial entfaltet der ‚Feindbegriff' des ‚Barbarischen' im ‚Zauberberg' erst in der Transformation vom fixierten ‚Feindbegriff' zum instabilen ‚Grenzbegriff': Im Roman überlagern sich die Rückbesinnung auf die ‚stabile', ausgrenzende, ‚biogeographische', raumbezogene Semantik des ‚Barbarischen' einerseits und die sukzessive Aufweichung und Destabilisierung ebendieser Semantik andererseits. Zu zeigen ist demnach, dass der Verlust an semantischer Schärfe, den der Barbarenbegriff im ‚Zauberberg' erfährt und in dessen Zuge er immer weniger geeignet scheint, das ‚Eigene' vom ‚Fremden' klar zu scheiden, wahrscheinlich durchaus programmatisch ist – und dass es detaillierte Raumschilderungen und Beschreibungen von Objekten mit *agency* sind, die diese semantische Schwundstufe, diese Umwandlung des ‚Feindbegriffs' zum ‚Grenzbegriff', anzeigen.

Thomas Mann hatte eine ziemlich facettenreiche Vorstellung vom ‚Barbarischen'. Er verband mit diesem Begriff sicherlich nicht nur „tierische Vor- und Urstufen, die der Entwicklung menschlicher Gesittung vorausgingen", sondern erkannte ihn früh als „Kriegsmittel", als „fromme Propagandalüge".[87] Das zeigt allein schon eine kursorische Lektüre des vielleicht wichtigsten Kollateraltexts des ‚Zauberbergs', der ‚Betrachtungen eines Unpolitischen'. Dort befasst sich Mann mit der Anwendung eines wertend-ausgrenzenden Barbarenbegriffs nicht auf das russische, sondern auf sein eigenes Volk, das nach Kriegsausbruch vom „römische[n] Westen" inflationär mit dem „Vorwurf[] der ‚Barbarei'"[88] konfrontiert worden sei. In einer Volte, die angesichts der prima vista einseitigen Verwen-

86 Moser, Christian/Wendt, Daniel: Das Barbarische – ein Grenzbegriff der Kultur. Einleitung. In: Texturen des Barbarischen. Exemplarische Studien zu einem Grenzbegriff der Kultur. Hrsg. von Carla Dauven-van Knippenberg/Christian Moser/Daniel Wendt. Heidelberg 2014, S. 7–27. Hier: S. 13.

87 Mann, Thomas: Briefe aus Deutschland. In: Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung. Hrsg. von Hans Wysling. Bern/München 1974, S. 15–62. Hier: S. 30 (‚German Letter' für die New Yorker Zeitschrift ‚The Dial' vom Oktober 1923).

88 GKFA 13.1: S. 54f. Selbst nach seinem Bekenntnis zum Republikanismus vergaß Mann diesen „Vorwurf[]" nicht: „Herr Poincaré, der Mann des bürgerlich-konservativen Frankreich, hegt nämlich außer dem Haß auf den ‚Kommunismus' noch einen anderen, ebenso elementaren Haß, der aber im Grunde derselbe ist, in seinem Busen: *den Haß auf Deutschland*, das ist auf die Barbarei." (Mann, Thomas: Deutschland und die Demokratie. Die Notwendigkeit der Verständigung mit dem Westen. In: Mann, Essays II. 1914–1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2002, S. 938–948. Hier: S. 941; Hervorhebungen im Original).

dung des ‚Feindbegriffs' im ‚Zauberberg' überraschen mag, aber im Kern keinen Bruch mit der propagandistischen Linie des Deutschen Kaiserreichs darstellt,[89] lehnt Mann das „agitationskräftige[] Wort" nicht etwa ab – das wäre seiner Meinung nach „unlogisch".[90] Vielmehr betont er

> de[n] gute[n] Sinn des Vorwurfs der ‚Barbarei' [...], denn [Deutschland] hatte kein Wort, es war wortlos, es war nicht wortliebend und wortgläubig, wie die Zivilisation, es leistete einen stummen, unartikulierten Widerstand, und man darf nicht zweifeln, daß weniger der Widerstand selbst, als seine Wortlosigkeit und Unartikuliertheit von der Zivilisation als ‚barbarisch' und haßerregend empfunden wurde. [...] Der römische Westen ist literarisch: das trennt ihn von der [...] deutschen Welt, die [...] unbedingt nicht literarisch ist.[91]

Mann nimmt eine *reappropriation*[92] avant la lettre vor: Er gewinnt dem auf Deutschland gemünzten ‚Feindbegriff' des ‚Barbarischen' trotzig identifikatori-

89 Auch die deutsche Propaganda verwahrte sich nicht einfach rundweg gegen den Barbaren-Vorwurf; sie verstand es, sich des ‚Feindbegriffs' zu bemächtigen und ihn der Gegenseite zurückzuspielen: Man denke nur an Louis Oppenheims bekanntes Poster, das unter der ironischen Überschrift „Wir Barbaren!" (alternativ auch „Sind wir die Barbaren?") mittels Statistiken die kulturelle Überlegenheit Deutschlands über die Entente-Mächte zu demonstrieren suchte (siehe hierzu und generell zu den barbarisierenden Propagandatechniken im Ersten Weltkrieg abermals Demm: S. 255f.). Von Manns Empfänglichkeit für diese propagandistische Diskursstrategie zeugt auch der zuvor erwähnte Aufsatz ‚Gedanken im Kriege': „Ein spanisches Blatt, dem das Gerede von deutscher Barbarei zu dumm wurde, hat neulich die Zahl der deutschen Schulen, Hochschulen, Universitäten neben die vergleichenden Ziffern für Frankreich und England gestellt. Es fügte eine Aufstellung der für Kunst und Wissenschaft aufgewendeten Summen, dann das prozentuale Verhältnis der Analphabeten und Schwerverbrecher für die drei Staaten hinzu, und es fand, daß in jedem Fall die Wagschale sich zugunsten Deutschlands neige. [...] Daraus mag immerhin folgen, daß dieses unerklärliche Deutschland sich unter allen Ländern der modernsten und solidesten Gesinnung erfreut; aber der Geist, der Geistmangel, die Prinzipien, woraus diese Überlegenheit hervorgeht, sie bleiben barbarisch." (GKFA 15.1: S. 43f.).

90 GKFA 13.1: S. 55.

91 Ebd.: S. 54ff.

92 Siehe zu diesem Phänomen beispielsweise Curzan, Anne: Fixing English. Prescriptivism and Language History. Cambridge 2014. Hier: S. 141ff. Wenn Mann also die dem ‚Barbarischen' eingeschriebene Konfliktdynamik erkennt und für seine Zwecke zu instrumentalisieren versteht, sie aber dann auch – im ‚Zauberberg' – ästhetisch reflektiert und depotenziert, bestätigt sich an seinem Beispiel eine Grundthese der allerjüngsten Forschung zum Thema. Diese versteht literarische Bezugnahmen auf das antike Konzept immer auch als ambivalente „staging[s] of barbarism", als performative, nahezu zwanghafte Offenlegung der ‚Genealogie' des Begriffs: „[L]iterature's and the arts' involvement in the modern history of barbarism [...] may itself be described as genealogical: literature and the arts may indeed aim at reenacting the hidden implications and dynamics of the concept, its provenance and emergence." (Winkler, Markus: Theoretical and Methodological Introduction. In: Winkler, Markus/Boletsi, Maria/Herlth, Jens/Moser, Christian/Reidy, Julian/Rohner, Melanie: Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Litera-

sches Potenzial ab[93] und unterstreicht das später noch, wenn er das ‚Barbarentum' nicht nur als Wesensmerkmal der Deutschen, sondern im Speziellen auch des Künstlers ausmacht:

> Aber ‚rückwärts gerichtet', reaktionär, wird die Kunst immer sein. […] Nie wird die Kunst im politischen Sinn moralisch, nie tugendhaft sein; nie wird der Fortschritt sich auf sie verlassen können. Sie hat einen unzuverlässigen, verräterischen Grundhang; ihr Entzücken an skandalöser Anti-Vernunft, ihre Neigung zu Schönheit schaffender ‚Barbarei' ist unaustilgbar […].[94]

Letztlich erkennt Mann das ‚Barbarische' jedoch als destruktiven ‚Feindbegriff', von dem das Europa der Zukunft sich distanzieren möge:

> [I]ch bin des Gedankens fähig, daß der Haß und die Feindschaft unter den Völkern Europas zuletzt eine Täuschung, ein Irrtum ist, – daß die einander zerfleischenden Parteien im Grunde gar keine Parteien sind […]. […] [A]n jenes zukünftige Europa glaube ich in guten Stunden, welches […] seines heutigen verbissenen Weltanschauungszankes sich nur mit Scham und Spott wird erinnern können: Undoktrinär, unrechthaberisch und ohne Glauben an Worte und Antithesen, frei, heiter und sanft möge es sein, dieses Europa.[95]

Hier bietet sich also ein relativ breit gefächertes Bild dessen, was Thomas Mann im Entstehungskontext des ‚Zauberbergs' mit ‚Barbaren' und ‚Barbarei' assoziierte: In den ‚Betrachtungen' erobert Mann den Begriff des ‚Barbarischen' als

---

ture and the Arts. Vol. I: From the Enlightenment to the Turn of the Twentieth Century. Stuttgart 2018 [im Druck]).

93 Hier entpuppt sich Kosellecks Definition „asymmetrischer Gegenbegriffe", zu denen er das „agitationskräftige[] Wort" ‚barbarisch' zählt, als problematisch: Koselleck geht davon aus, dass „asymmetrische[] Gegenbegriffe" mit „abschätzige[r] Bedeutung", durch die sich „die Gegenseite […] wohl angesprochen, aber nicht anerkannt finden kann", immer „nur einseitig verwendbar[]" seien (Koselleck, Reinhart: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe. In: Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt am Main 1989, S. 211–231. Hier: S. 211). Das Postulat der „nur einseitig[en]" Verwendbarkeit asymmetrischer ‚Feindbegriffe' ist, wie Manns produktive Überformung des mit mehr als nur „abschätzige[m]" Impetus auf *seine* Nation gemünzten ‚Gegenbegriffs' zeigt, eine Chimäre: ‚Feindbegriffe' können appropriiert und gegen diejenigen gewendet werden, die sie erfanden oder zuerst benutzten. Dieses subversive Potenzial auch oder vielleicht gerade der asymmetrischen Gegenbegriffe verkennt noch jüngst Koschorke, der sich Koselleck unkritisch anschließt: „Asymmetrische Gegenbegriffe stellen eine besondere Art der Intervention in die soziale Welt dar – eine Intervention, die Reziprozität, also Wechselseitigkeit zwischen den beiden Seiten der Entgegensetzung, *blockiert*. […] Niemand würde sich aus freien Stücken als Barbar […] titulieren […]." Koschorke 2012: S. 97; Hervorhebung im Original.

94 GKFA 13.1: S. 431.

95 Ebd.: S. 530f.

‚deutsches' und ‚künstlerisches' Spezifikum zurück und nimmt ihm die ‚feindselige' Spitze, entwirft aber auch das Idealszenario einer europäischen Gemeinschaft, die sich keiner ‚Feindbegriffe' mehr bedient.

Manns Reflexionen über das ‚Barbarische' in den ‚Betrachtungen' legen nahe, dass die oben konstatierte Bedeutungserosion des Begriffsfelds im ‚Zauberberg' kaum dem Zufall geschuldet sein dürfte. Etwas zugespitzt könnte man postulieren, dass der literarische Text in seiner Behandlung des ‚Barbarischen' performativ nachvollzieht, was Mann zuvor im essayistisch-polemischen Text ausformuliert hatte: Zwar wird das ‚Barbarische' im ‚Zauberberg' mit bereits diskutierten Konsequenzen als entzeitlicht-verräumlichter ‚Feindbegriff' verwendet, aber Mann kennt diesen ‚Feindbegriff' eben auch vom *receiving end* her und höhlt ihn daher zugleich systematisch aus beziehungsweise stellt ihn zur Disposition. Das entspricht der in den ‚Betrachtungen' transparent gemachten Programmatik einer Überwindung konfliktträchtiger „Worte und Antithesen" und insbesondere der 1924 geäußerten „[Ü]berzeug[ung] [...], daß es für Deutschland keine brennendere geistige Aufgabe gibt, als den Begriff der Humanität [...] neu zu erfüllen" – „neu zu erfüllen" im Sinne der „regulative[n] Wahrheit", die Mann nunmehr den „Weltbürgerlichkeits- und Vereinigungsgedanken" der „Aufklärung"[96] zuschrieb.

Gemäß dieser „Idee der Humanität", die Thomas Mann nach seiner Hinwendung zum Republikanismus als Synthese „von Mystik und Ethik", von „Innerlichkeit" und „Objektive[m]"[97] und generell als Fortsetzung des aufklärerischen Projekts konzeptualisierte, unternimmt der ‚Zauberberg' somit die Entlarvung und Überwindung eines verräumlichten ‚Feindbegriffs' sowie der assoziativ mit diesem verbundenen ‚biogeographischen' Zuordnungen und Zuschreibungen. Das geschieht einerseits über die bereits konstatierte Unterminierung der Semantik und Pragmatik des Barbarenbegriffs, in deren Zuge am Ende der erzählten Zeit auch der deutsche Protagonist und der um ihn bemühte italienische ‚Aufklärer' in die Nähe des zuvor durch beide barbarisierten Slawentums rücken. Andererseits aber signalisiert der Roman die Preisgabe des ‚Feindbegriffs' und seiner Ab- und Ausgrenzungsfunktion in mehreren Raum- und Dingschilderungen, die bislang kaum unter diesem Gesichtspunkt gelesen wurden.

---

96 Mann (‚Briefe aus Deutschland'): S. 42f. (vierter ‚German Letter' für ‚The Dial').
97 Mann, Thomas: Deutschland und die Republik. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 5 (1992), S. 188–196 [englischsprachige Erstpublikation 1923]. Hier: S. 191.

5.3 Taufschale und Türke

,Atypisches' Wohnen im Kabinett des Großvaters

Zunächst ist ein Schlaglicht auf das „,Kabinett'" im Haus von Hans Castorps Großvater zu werfen, das, wie die Erzählinstanz deutlich macht, die zeitgenössischen wohnkulturellen Erwartungen unterläuft: Es

> war dadurch entstanden, daß man das Eßzimmer dreifenstrig gemacht und durch die ganze Breite des Hauses gelegt hatte, weshalb nicht, wie sonst bei diesem Haustypus, Raum für drei Salons, sondern nur für zwei übriggeblieben war, von denen jedoch der eine, senkrecht zum Eßsaal gelegene, mit nur einem Fenster nach der Straße, unverhältnismäßig tief ausgefallen wäre. Darum hatte man etwa den vierten Teil seiner Länge von ihm abgesondert, eben das ,Kabinett', einen schmalen Raum mit Oberlicht, dämmerig und nur mit wenigen Gegenständen ausgestattet: einer Etagere, auf der des Senators Zigarrenschrank stand, einem Spieltisch, dessen Schublade anziehende Dinge enthielt: Whistkarten, Spielmarken, [...] eine Schiefertafel nebst Kreidegriffeln [...]; endlich mit einem Rokoko-Glasschrank aus Palisanderholz in der Ecke [...].[98]

Der mit der Beschreibung dieses Interieurs betriebene Aufwand ist gerechtfertigt durch die diversen Normbrüche, die es kennzeichnen: Es entspricht nicht dem „Haustypus", in dem es sich befindet, und noch weniger entspricht es seinem auf dem Primat der „Vätersitte" und des „altfreien Patriziertums"[99] beharrenden Bewohner. Was man über die Einrichtung des Kabinetts erfährt, ist geeignet, den Eindruck einer raumsemantischen Spannung noch zu verstärken. Schon der „Spieltisch" passt weder zur Person des Großvaters, dem jeder „humoristische[] Zug"[100] abgeht, noch zum eigentlichen Herzstück des Interieurs, das von der im „Rokoko-Glasschrank" befindlichen silbernen Taufschale der Familie Castorp gebildet wird. Dieses stark affektiv aufgeladene „*gendered object*[]" weist in „Herkunft, [...] Nutzung, [...] Weitergabe" und „Wertung [...] auf [...] historische Geschlechtercodierungen",[101] namentlich auf die patrilineare Genealogie der Familie,[102] und steht in scharfem Kontrast zu einem transitorischen und banalen Zwecken gewidmeten Einrichtungsgegenstand wie dem Spieltisch.

---

98 GKFA 5.1: S. 36f.
99 Ebd.: S. 41.
100 Ebd.: S. 35.
101 Vedder, Ulrike: Weitergeben, verlorengeben: Dinge als Gedächtnismedien. Vortrag im Rahmen der Tagung Gendered Objects. Wissens- und Geschlechterordnungen der Dinge, Humboldt-Universität zu Berlin, 7. Januar 2011, hier: S. 17; Hervorhebungen im Original. Volltext unter http://www.gender.hu-berlin.de/publikationen/gender-bulletins/texte-38 (20.11.2017).
102 In der Tat sind die weiblichen Familienmitglieder aus der „Gedächtniskultur" der Castorps platterdings „getilgt", denn unter den in die Schale gravierten Namen von Hans Castorps Ahnen

Ist das Kabinett ein ‚atypischer' Binnenraum einer ansonsten ‚typischen' Wohnstätte, so enthält es seinerseits mit dem „Rokoko-Glasschrank" einen Binnenraum, in dem die ‚Ordnung der Dinge' durcheinandergeraten zu sein scheint (die „Innenräume" sind hier gleichsam „ineinander verschachtelt",[103] wie Reidel-Schrewe bemerkt). Neben der hehren „silberne[n] Schale" beherbergt der Schrank nämlich, in beträchtlicher Fallhöhe zu diesem Gegenstand, vor allem Kuriositäten und jedenfalls ausschließlich „außer Gebrauch befindliche [...] Gegenstände":[104]

> ein Paar geschweifte silberne Armleuchter, ein zerbrochenes Barometer mit figürlicher Holzschnitzerei, ein Album mit Daguerrotypien, ein Likörkasten aus Zedernholz, ein kleiner Türke [...] mit einem Uhrwerk im Leibe, das ihn dereinst befähigt hatte, über den Tisch zu laufen, nun aber schon lange den Dienst versagte, ein altertümliches Schiffsmodell und ganz zu unterst sogar eine Rattenfalle.[105]

Bezeichnend ist zunächst die Einordnung der Taufschale, die genealogische Transparenz und Kontinuität verbürgen sollte, in ein Syntagma nutzloser, kaputter, befremdlicher oder ‚fragwürdigster' Objekte – und die entsprechend abgründige Beziehung, die infolgedessen zwischen dieser und späteren Initiationsszenen entsteht.[106]

Die Zurschaustellung der Schale in einer Vitrine, aus der sie nur zwecks nostalgischer Rückschau im Gespräch zwischen Enkel und Großvater herausgeholt wird, musealisiert diesen Gegenstand und entzieht ihn seinem eigentlichen Handlungszusammenhang. Allein durch die Position der Schale im Raum wird also das ihr im Wortsinn eingeschriebene Versprechen einer generativen, patrilinearen Dynamik, einer fortdauernden generationellen Zyklik, untergraben. Zudem fällt auf, dass die „fesselnde[n] Gegenstände"[107] die raumsemantische Unschärfe des Kabinetts reproduzieren und katalysieren: Im Glasschrank koexistieren das Hohe und das Niedrige, das Banale und das Signifikante – und vor allem das Eigene und das

---

„erscheint kein einziger Frauenname" (Bergmann, Franziska: Der Glasschrank des Großvaters. Männlichkeit und Dingwelt in Thomas Manns *Zauberberg*. In: Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann. Hrsg. von Thomas Wortmann/Sebastian Zilles. Würzburg 2016, S. 321–334. Hier: S. 326).

103 Reidel-Schrewe: S. 91.

104 GKFA 5.1: S. 37.

105 Ebd.

106 Wie Reidel-Schrewe richtig bemerkt, antizipiert „[d]ie Einweihung Castorps in die Geheimnisse des Kabinetts" (Reidel-Schrewe: S. 91) seine ‚Einweihung' ins Behrens'sche „Durchleuchtungskabinett[]" (GKFA 5.1: S. 555), in Krokowskis „analytische[s] Kabinett" (ebd.: S. 205), in den Spiritismus, und in die Geheimnisse der „Wundertruhe" (ebd.: S. 968) im Kapitel „Fülle des Wohllauts" – Hans Castorps Einführung in das großväterliche Kabinett ist also nur die erste einer ganzen Reihe von Initiationen in ‚Fragwürdigstes'.

107 GKFA 5.1: S. 37.

Fremde. Im „Rokoko-Glasschrank aus Palisanderholz“, also einem *französischen* Designtraditionen verpflichteten Möbelstück[108] aus einem „Edelholz [...], das aus *Asien* oder *Südamerika* stammt“,[109] werden nicht näher beschriebene, allerdings mit einem generischen, aus dem *Französischen* entlehnten Begriff bezeichnete Alkoholika aufbewahrt, wiederum in einem Kasten aus dem Holz eines ‚*orientalisch*‘ konnotierten Baums. Im Schrank liegt auch die mit einem nicht mehr funktionsfähigen Uhrwerk ausgestattete Puppe eines „*Türke*[n]“.

Dieser Krimskrams indiziert Alterität. Die Inbesitznahme des „Fremden [...] in Form einer privaten Ansammlung exotischer Dinge“[110] steht dabei in metaphorischer und metonymischer Entsprechung zur kolonialistischen Expansion des Deutschen Kaiserreichs, von der die Kaufmannsfamilie Castorp profitiert haben dürfte.[111] Diese Gegenstände stechen von der im gleichen Schrank aufbewahrten Taufschale einer eminent ‚deutschen‘, dem „altfreien Patriziertum[]“ zugehörigen Familie ab, oder, schlimmer noch, ironisieren den um diese identitätsstiftende Schale betriebenen Kult. Gerade in Form des mechanischen „Türke[n]“ rückt nicht nur das ‚Kaputte‘ und ‚Fremde‘ in allernächste Nähe zur ‚deutschen‘ Taufschale, sondern auch das Trügerisch-Illusorische. Der „Türke“ kann kaum anders gelesen werden denn als Anspielung auf den berühmten ‚Schachautomaten‘, den Baron Wolfgang von Kempelen 1769 mit „durchschlagende[m] Erfolg“[112] am Hof Maria Theresias präsentierte. Bei von Kempelens Gerät handelte es sich um einen „mechanische[n] Türken [...] hinter einem Schachbrett“, der „mit großem Geschick Schach“ spielte – oder Schach zu spielen schien, denn 1838 stellte sich heraus, dass der Baron mitnichten einen funktionierenden Androiden geschaffen, sondern einfach seinen Partner, einen „kleinwüchsige[n] Mensch[en]“,[113] in der ‚Maschine‘ verborgen hatte. Er bediente die Türkenfigur und führte die Schachzüge aus. Die Castorp’sche Taufschale steht demnach in einem engen spatialen Verhältnis zu sowohl nutzlosen als auch fremdartigen Gegenständen, von denen einer noch dazu an eine der spektakulärsten aller jemals verübten Schwindeleien denken lässt. Diese Konstellation stellt eine geradezu epistemische Gefährdung für die Selbstvergewisserungsfunktion der Taufschale dar, die doch für die unanfechtbare ‚Wahrheit‘ der patrizischen „Erbfolge“[114] steht oder stehen *sollte*.

108 Siehe zu den französischen Wurzeln des Rokoko-Wohnstils Montenegro: S. 123.
109 Bergmann: S. 330; Hervorhebungen nicht im Original.
110 Ebd.: S. 333.
111 Davon geht auch Bergmann aus, siehe ebd.
112 Barthelmeß, Ulrike/Furbach, Ulrich: IRobot – uMan. Künstliche Intelligenz und Kultur. Eine jahrtausendealte Beziehungskiste. Heidelberg u.a. 2012. Hier: S. 32.
113 Ebd.
114 Bergmann: S. 324.

Damit aber nicht genug: Im Kabinett geraten neben innenarchitektonisch-geschmacklichen, nationalen und im weitesten Sinne epistemischen Codes auch die Geschlechtergrenzen in Aufruhr. Zwar ist es über die prominent in ihm figurierenden Rauchwaren – auf einer „Etagere" steht „des Senators Zigarrenschrank" und in der „Schublade" des „Spieltisch[s]" finden sich auch „papierne Zigarrenspitzen"[115] – als ‚Rauchzimmer' und somit klar maskulin markierter Raum lesbar.[116] Franziska Bergmann hält denn auch nicht zu Unrecht fest, dass die im Schrank aufbewahrten „exotischen Dinge" in Kombination mit der Taufschale „an der Konstitution einer spezifischen, nämlich männlich-kolonialistisch ausgerichteten Geschlechterordnung beteiligt"[117] sind. Ebendiese Ordnung aber wird, wie Bergmann hellsichtig bemerkt,[118] schon in diesem frühen Kapitel des ‚Zauberbergs' brüchig: Die offenkundige Musealisierung der Taufschale und die infektiöse Präsenz kaputter und nutzloser Gegenstände im Glasschrank lässt die für die Perpetuierung einer patriarchal-patrilinearen „Geschlechterordnung" so wichtige Schale wie ein „Relikt[]"[119] erscheinen. Die Raumstruktur des Kabinetts stützt Bergmanns Beobachtung. Es ist dominiert von einem „Rokoko-Glasschrank", der nicht nur einen anderen Kulturraum evoziert – eben den französischen –, sondern auch ein anderes Geschlecht, denn das Rokoko, „appropriate for the salon and for rooms assigned to women",[120] war ein weiblich besetzter Stil. Dass es dem Kabinett an raumsemantischer Eindeutigkeit mangelt, belegt aber auch eine intertextuelle Lektüre: Die Gruppierung von „Kabinett", „Rauchzimmer" und „Spieltisch[]"[121] gemahnt an die im 3. Kapitel diskutierte Beschreibung der „Zimmerflucht"[122] in Thomas Buddenbrooks Fischergrubenhaus. Das Kabinett von Hans Castorps Großvater ist immer schon mit einer Raumschilderung verknüpft, die, wie gezeigt, auf die Ausdifferenzierung und die mit ihr einhergehende Dysfunktion der dargestellten Zimmer abhebt.

In der aufwendigen Schilderung des großväterlichen Kabinetts wird also bereits ganz zu Beginn des ‚Zauberbergs' eine vermeintlich festgefügte raumsemantische Ordnung mehrfach subvertiert. Die Grenzen zwischen der innenarchitektonischen

---

115 GKFA 5.1: S. 37.
116 Siehe zu den „[g]endered rooms" des 19. Jahrhunderts Muthesius: S. 156ff. Für entsprechende Illustrationen von ‚Studios', die von Männern genutzt werden und in denen Männer rauchen, siehe ebd.: S. 19; S. 158.
117 Bergmann: S. 323.
118 Siehe ebd.: S. 327ff.
119 Ebd.: S. 329.
120 Muthesius: S. 207. Siehe hierzu auch Oesterle: S. 549: „[F]ür die Frauen [war] das Rokoko [...] reserviert [...]."
121 GKFA 1.1: S. 518.
122 Ebd.

Norm und der Abweichung von derselben, zwischen Spiel und Ernst, zwischen ‚deutsch' und ‚nicht-deutsch', zwischen Wahrheit und Hochstapelei, sowie zwischen männlich und weiblich sind in diesem Interieur eingeebnet oder durchlässig. Hier ist zwar nirgends von ‚Barbaren' die Rede, aber in der spatialen Struktur des Kabinetts kündigt sich bereits an, was im weiteren Verlauf der erzählten Zeit mit dem ‚Feindbegriff' geschehen wird: Wenn der Roman, überspitzt gesagt, mit der detailreichen Beschreibung eines Raums einsetzt, für den chaotische Heterogenität konstitutiv ist und in dem gerade auch räumlich fundierte Klassifikations- und Zuschreibungsmechanismen suspendiert sind – dann ist festzuhalten, dass der ‚Zauberberg' in Form dieser Interieurbeschreibung die späterhin aufgerufene raumbezogene Bedeutungsschicht des Barbarenbegriffs beziehungsweise das ihr innewohnende Versprechen einer identitätsstiftenden Abgrenzung des ‚Fremden' vom ‚Eigenen' von vornherein problematisiert. Es ist also nicht nur eine „spezifische[] [...] Geschlechterordnung" auf der Basis „koloniale[r] Männlichkeit", die im Kabinett des Großvaters zur „prekäre[n] Kategorie"[123] wird: ‚Prekär' wird hier, allgemeiner gesprochen, eine Wissensordnung, die von der Prämisse einer klaren Scheidung des ‚Eigenen' vom ‚Fremden' ausgeht.

5.4 ‚Banal' und ‚bürgerlich'?

‚Altdeutscher' und orientalisierender Stil in der Wohnung des Hofrats

Ein ähnlich ‚prekäres' Arrangement begegnet in der zweiten hierfür einschlägigen Interieurbeschreibung des Romans, die Hofrat Behrens' „banal-bürgerlich möblierte[n] Räume[n]"[124] im Sanatorium Berghof gewidmet ist. Die Wohnung des Hofrats besteht aus „ein[em] ‚altdeutsche[n]' Esszimmer, ein[em] Wohn- und Arbeitszimmer mit Schreibtisch, über dem eine Studentenmütze und gekreuzte Schläger hingen [...] und noch ein[em] Rauchkabinett, das ‚türkisch' eingerichtet war. Überall hingen Bilder des Hofrats [...]."[125] Die einfachen Anführungszeichen zeigen die Topizität oder eben die ‚Banalität' der jeweils genannten Einrichtungsstile an.

‚Altdeutsche' oder ‚gotische' Interieurs, die an ein idealisiertes Mittelalter gemahnten, waren etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und dann besonders nach der Reichsgründung en vogue.[126] Dieser Stil galt als ausnehmend

123 Bergmann: S. 330.
124 GKFA 5.1: S. 387.
125 Ebd.: S. 387f.
126 Siehe Muthesius: S. 224; siehe auch Busch, Nathanael: Zur Logik des Altdeutschen. In: Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und

‚deutsch‘; seine Schlichtheit, „honest and straightforward“, schien in „opposition to ‚French‘ elegance“[127] zu stehen, und er war als bewohnbar gemachte Mittelalterromantik leicht mit dem „personal life“[128] nationalistisch vereinnahmter historischer Figuren wie Martin Luther und Albrecht Dürer assoziierbar. Dieser „fashionable craze for domestic interiors furnished in the style of a revived German Renaissance“ war folglich verhängt mit „late-nineteenth-century discussions about national identity in relation to style and taste.“[129] Die Wortführer dieser „discussions“, Falke, Mothes und andere frühe Theoretiker des Interieurs, zeigten sich überzeugt, dass „past cultures exhibited an organic unity of expression“ und dass deshalb „all cultural forms [...] could be analysed in terms of their relationship to a collective spirit, or *Zeitgeist*“:[130] ‚Altdeutsche‘ Inneneinrichtungen können somit als Versuche begriffen werden, durch bestimmte „signifiers“ eine nationale „substance“,[131] einen zum Ideal nobilitierten ‚Zeitgeist‘ zu aktualisieren – und durch die Modellierung einer „national identity“ auch in der Wohnkultur an der Erfüllung eines infolge der Reichseinigung akut gewordenen Desiderats zu partizipieren. Jedenfalls passt der volkstümliche Interieurstil zum kernig-jovialen Behrens, und es überrascht nicht, dass im Wohn- und Arbeitszimmer Paraphernalien aus des Hofrats Zeit in einer offenbar schlagenden – und damit im Sinne einer „normal-nationalistischen“[132] Grundhaltung sehr verlässlichen – Studentenverbindung hängen.

Populärkultur. Hrsg. von Mathias Herweg/Stefan Keppler-Tasaki. Berlin/Boston 2012, S. 226–247. Dass Hofrat Behrens in solchen „banal-bürgerlich[en]“ Räumen wohnt, macht seinen Nachnamen als Ironym lesbar, als Anspielung nämlich auf *Peter* Behrens, eine „notable figure at the roots of architectural modernism“ (Anderson, Stanford: Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century. Cambridge 2000. Hier: S. X). Mann dürfte *diesen* Behrens zumindest – eben – dem Namen nach gekannt haben: Beide zählten 1913 zu den Unterzeichnern eines ‚Aufrufs für Arno Holz‘ (siehe Ackermann, Gregor/Delabar, Walter: 5. Nachtrag zur Thomas-Mann-Bibliographie. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 19 [2006], S. 231–237. Hier: S. 236), und beide wirkten nach dem Ersten Weltkrieg im „Bund deutscher Gelehrter und Künstler“ (Petzinna, Berthold: Erziehung zum deutschen Lebensstil. Ursprung und Entwicklung des jungkonservativen ‚Ring‘-Kreises 1918–1933. Berlin 2000. Hier: S. 51).

127 Muthesius: S. 219.

128 Ebd.: S. 221.

129 Wieber 2011: S. 10.

130 Anderson: S. 18; Hervorhebung im Original.

131 Ebd.: S. 19.

132 Nipperdey 1994, Bd. I: S. 583. Im subkulturinternen Ranking genossen die schlagenden Corps, wie Nipperdey zeigt, größeres ‚nationalistisches‘ „Prestige“ (ebd.: S. 582) als nicht-schlagende Verbindungen.

Ebenso zeittypisch ist das orientalisierte Rauchzimmer.[133] Wenngleich die stilistische Kombination des Eigenen (oder „[A]ltdeutsche[n]“) und des Fremden (oder „[T]ürkisch[en]“) tatsächlich als „banal-bürgerlich“ gelten darf, so wird nun doch bei Behrens auf subtile Weise die erwartbare Raumordnung zur Raumunordnung. Das lässt schon eine bestimmte lexikalische Entsprechung zu Hans Castorps ‚atypischem‘ Großvaterhaus vermuten, denn auch in Behrens’ Wohnung befindet sich ja ein Kabinett. Die Unklarheiten setzen bereits beim Wandschmuck ein: „[I]m Wohnzimmer“,[134] also in einem der beiden ‚deutschen‘ Räume, hängt ausgerechnet das Porträt der russischen ‚Barbarin‘ Clawdia Chauchat, das zu erblicken die heimliche Absicht hinter Hans Castorps Besuch beim Hofrat ist. Die ‚östlichen‘ Einflüsse bleiben also offensichtlich nicht auf den Bereich des ‚türkischen‘ Kabinetts eingegrenzt. Aber auch die Hierarchie der Räumlichkeiten scheint ziemlich idiosynkratisch zu sein. Bei Behrens ist das ‚türkische‘ Rauchzimmer der opulenteste Raum: Auf seinen „Ottomane[n]“,[135] nicht im ‚altdeutschen‘ Esszimmer oder auf dem „Sofaarrangement“[136] des Wohnzimmers, kommt der Hofrat mit Castorp und Ziemßen zum geselligen Kaffee- und Tabakgenuss zusammen; das Kabinett ist mit edlen „seidenen Kissen“[137] ausgestattet, und in ihm befinden sich die so prächtigen wie anzüglichen Geschenke „einer ägyptischen Prinzessin“[138] – die obszöne Kaffeemühle und die „mit einer Sphinx in Golddruck geschmückte[n] Zigarette[n], die in der Tat wundervoll war[en].“[139] Wie das großväterliche Bric-à-brac sind auch diese „exotischen Dinge“ zunächst integrierbar in eine (hier deutlich erotisierte) Kolonialfantasie, die „es dem die koloniale Herrschaft imaginierenden Subjekt“ ermöglicht, „konkret-materiellen Zugriff auf das Fremde zu erhalten, des Fremden habhaft zu werden, es zu verdinglichen“.[140] Auch dieses Raumarrangement vermag jedoch das „Fremde“

133 Siehe Oesterle: S. 549; Muthesius: S. 207. Schon 1871 schwärmte Falke in seiner Monographie über die ‚Kunst im Hause‘ von „dem wunderbar[en] Arabeskenspiel“ der mit den „wirkungsvollsten ungebrochenen Farben gänzlich überzogenen Wände der Prachtsäle auf der alten maurischen Königsburg Alhambra“ und hielt fest, dass „[w]ir […] heute“ die „orientalische Phantasie […] nachahmen“ können (Falke 1871: S. 221). Indes warnte Falke bereits vor dem exzessiven Einsatz solcher Orientalismen in „unsere[r] moderne[n] Wohnung“, für die doch „in den meisten Fällen die ruhige, abgetönte Wand sich empfehle[]“ (ebd.: S. 222). Dass Behrens knapp vierzig Jahre später diese ‚Empfehlung‘ noch immer nicht beherzigt hat, zeugt von der Obsoleszenz oder eben der ‚Banalität‘ seiner Einrichtung.
134 GKFA 5.1: S. 388.
135 Ebd.: S. 396.
136 Ebd.: S. 387.
137 Ebd.: S. 396.
138 Ebd.: S. 397.
139 Ebd.: S. 398.
140 Bergmann: S. 331.

nicht naht- und bruchlos an das ‚Eigene' zu assimilieren oder auch nur diesem unterzuordnen. Wir haben es, wie schon beim großväterlichen Kabinett, mit einer ambivalenten Raumsemantik zu tun.

Angesichts der Tatsache, dass orientalisierte Interieurs spätestens seit den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts als Massenware galten, also keineswegs als „‚high' artistic style",[141] mutet allein schon die Aufwertung des ‚türkischen' Zimmers merkwürdig an – zumal ebensolche Zimmer zur erzählten Zeit wie die meisten auf das späte 19. Jahrhundert zurückgehenden Ausstattungstrends längst als hoffnungslos „altmodisch"[142] wahrgenommen wurden, wahrscheinlich erst recht von Thomas Mann, dessen Geschmack bezüglich „Bau- und Dekorationsstil[]"[143] sich gemeinhin „auf der Höhe der Zeit"[144] befand.[145] Zudem überrascht die Kombination des ‚altdeutschen' und des ‚orientalischen' Stils *bei gleichzeitiger höherer Wertung des letzteren*. Denn obwohl der Stilpluralismus innerhalb einer Wohnung oder eines Hauses üblich war,[146] hatte der „German style" in der zeitgenössischen Wahrnehmung den Nimbus eines „*Gesamtkunstwerk*[s]",[147] eines „stylistically unified" „*Gesamtarrangements*" mit

141 Muthesius: S. 207.

142 Freundliche Auskunft von Prof. Dr. Stefan Muthesius, 22.12.2013.

143 Bartetzko: S. 14. Es war „[n]icht zuletzt" Manns Wohnort München, der mit Figuren wie „Richard Riemerschmid, [...] Bruno Paul" oder „Bernhard Pankok" ab den „1890er Jahren" ein Epizentrum des Jugendstils bildete – einer Modernisierungsbewegung, die sich von der Sorte „historischer Nachahmung" abgrenzte, wie sie noch Behrens' Wohnung prägt, und die Thomas Mann aufmerksam beobachtete (Germania Bavaria Europa – Geschichte auf Bayerisch. Katalogbuch zur Landesausstellung des Hauses der Bayerischen Geschichte in Zusammenarbeit mit den Museen der Stadt Regensburg 18. Mai bis 29. Oktober 2000. Hrsg. von Michael Henker u.a. Augsburg 2000. Hier: S. 118; siehe auch Bartetzko: S. 14).

144 Bartetzko: S. 16.

145 Die anachronistische ‚Banalität' von Behrens' Wohnung ergibt sich nicht zuletzt aus dem Kontrast, in den diese Binnenräume des Sanatoriums mit der Anmutung der übrigen Räume geraten: Der Speisesaal und die Patientenzimmer des Sanatoriums Berghof sind ja schon „in [...] neuzeitliche[m] Geschmack" beziehungsweise „in modernem Geschmacke" gehalten (GKFA 5.1: S. 69; S. 22).

146 Freundliche Auskunft von Prof. Dr. Stefan Muthesius, 22.12.2013; siehe auch Haag 2012a: S. 121f. Auch im Haus der von Rinnlingens im ‚Kleinen Herrn Friedemann' koexistieren die beiden Stilrichtungen: Neben einem „altdeutsche[n] Zimmer" befindet sich ein mit einer „Ottomane" ausgestattetes „Wohngemach" (GKFA 2.1: S. 114). Hirth hielt in seinen Ausführungen über ‚das deutsche Zimmer' denn auch fest, dass es bei der „altdeutsche[n] Herrlichkeit [...] beileibe nicht" um die Propagierung ästhetischer „*Einseitigkeit*" gehe; schließlich sei „das Ganze auf dem Hintergrunde [...] der *deutschen* Renaissance aufgebaut [...], welche ja auch schon in der Zeit ihrer Blüthe eine weitgehende Aufnahmefähigkeit für fremde Schönheiten (z. B. orientalische Muster) gehabt hat." (Hirth: S. 58f.; Hervorhebungen im Original).

147 Muthesius: S. 228; Hervorhebung im Original – man denke hier an Gurlitts Forderung nach „künstlerische[r] Abgeschlossenheit" (Gurlitt: S. 165) des bürgerlichen Interieurs, und natürlich

„nationalistic implications“:[148] Der innenarchitektonische Primat galt der „creation of an atmosphere of cosiness and ‚German-ness‘“ als „patriotic response to ‚foreign‘ French and British imports.“[149] ‚Altdeutsch‘ war, nicht zuletzt wegen dieser „implications“, ein Wohnstil mit einem gewissen Exklusivitätsanspruch.

Wenn sich also das augenscheinlich üppigste von Behrens bewohnte Interieur diesem Anspruch gerade nicht fügt, sondern im Gegenteil gemäß einer ‚fremdartigen‘ Ästhetik gestaltet ist, dann ist die hofrätliche Wohnung nicht ganz so „banal[]“, wie die Erzählinstanz behauptet. „[W]as in diesem Zimmer geschieht, bricht Tabus“:[150] Über die prominente Stellung des Porträts einer Russin im ‚deutschen‘ Interieur sowie über die auffällige Suprematie des ‚türkischen‘ Zimmers divergiert auch diese Raumanordnung von der kultur- und wissensgeschichtlich eruierbaren Norm – oder treibt eine bestimmte Facette dieser Norm auf eine fast schon karikatureske Spitze, was keinen Unterschied macht. Denn Behrens’ disparates Interieur wäre auch lesbar als grotesk wirkender Extremfall einer für die Wohnkultur des 19. Jahrhunderts typischen „Ästhetik der Übergänglichkeit“, in der „Heterogenität“ „bewältigt“[151] wird beziehungsweise „scheinbare Widersprüche zur Harmonie zusammengeschweißt“[152] werden. Gleichgültig, ob man nun den Aspekt des Normbruchs oder der besonderen, ins Komische kippenden Normtreue überhellt: Festzuhalten ist, dass bei Behrens wie schon im Kabinett von Hans Castorps Großvater die Grenzziehung zwischen ‚deutsch‘ und ‚nicht-deutsch‘ erschwert ist. Damit ist auch in der hofrätlichen Wohnung die anderwärts durch den Begriff des ‚Barbarischen‘ suggerierte Identifizier- und Segregierbarkeit des Fremden verunmöglicht.

---

an Falkes Vorgabe einer „ästhetische[n] Harmonie“ (Falke 1871: S. 170). Die normative Kraft dieser Idealvorstellung einer ‚raumgestalterischen‘ Homogenität des Innenraums ist nicht zu unterschätzen: Auf entsprechenden Interieurillustrationen tragen beispielsweise die „occupants“ der ‚altdeutschen‘ Räume „Old German dress and matching jewelry.“ (Muthesius: S. 228).

148 Wieber, Sabine: The German Interior at the End of the Nineteenth Century. In: Designing the Modern Interior. From the Victorians to Today. Hrsg. von Penny Sparke u.a. Oxford/New York 2009, S. 53–64. Hier: S. 62; Hervorhebung im Original.

149 Wieber 2011: S. 11.

150 So Astrid Lange-Kirchheim mit Blick auf die Art und Weise, wie in Behrens’ Wohnung die tradierte Geschlechterordnung ins Rutschen gebracht wird: Lange-Kirchheim, Astrid: Das zergliederte Porträt – *gender*-Konfigurationen in Thomas Manns *Zauberberg*. In: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Hrsg. von Ina Brueckel u.a. Würzburg 2000, S. 173–195. Hier: S. 180.

151 Haag 2012a: S. 121f.

152 Hirth: S. 298.

5.5 Interkulturelle Dialoge

Triumphstuhl, Lutherstuhl und andere Sitzgelegenheiten

Noch ein dritter an Interieurschilderungen gekoppelter Faktor ist zu nennen, der den Bedeutungsschwund ausgrenzender ‚Feindbegriffe' im ‚Zauberberg' belegt: Die Rede ist von den Stühlen, die bei den insgesamt drei langen Gesprächen Hans Castorps mit Madame Chauchat jeweils näher beschrieben werden. Diesen Objekten eignet ein semantischer Mehrwert, der bei der Auseinandersetzung mit den Dialogszenen nicht ausgeblendet werden darf[153] – und anschaulich die von Beate Burtscher-Bechter und Martin Sexl vertretene These bestätigt, wonach „die Bedeutung" gerade des interkulturellen „Dialogs von seiner kontextuellen Einbettung"[154] abhänge.

Bereits das erste dieser Gespräche, dasjenige, das im Kapitel „Walpurgisnacht" Madame Chauchats Schäferstündchen mit Hans Castorp anbahnt, findet nicht auf beliebigen „Sitzgelegenheiten" statt: „Er zog einen Stuhl – es war ein sogenannter Triumphstuhl, mit Holzrahmen und einer Plüschbespannung – für Frau Chauchat an den Ort [...], und eignete sich selbst einen knisternden, krachenden Korbstuhl mit gerollten Armlehnen an [...]."[155] Damit vollführt Hans Castorp schon bevor das Gespräch beginnt eine kommunikative Handlung. Auch das „Nicht-Reden", das Herbeischaffen der auf so bezeichnende Weise unterschiedenen Stühle, hat unverkennbar „[z]eichenhafte[]"[156] Qualität. Aus dem Syntagma der drei großen Unterhaltungen zwischen Hans Castorp und Clawdia Chauchat sticht diese erste aber wohl nicht einfach deshalb heraus, weil eben „die Wahl des Mobiliars" Castorps Verführungsperformance von allem Anfang an „subvertiert",[157] indem sie der Frau einen „Triumphstuhl" und dem Mann einen offenbar etwas schäbigen „Korbstuhl" zuweist. Der Zeitgenossen als „höchst

---

153 Das zeigen in anderen Zusammenhängen schon Jäckel und Schößler. Sie führen an Heinrich Manns Interieurbeschreibungen exemplarisch vor, dass literarische Schilderungen von Norm- und Stilbrüchen, gerade auch mit Bezug auf Stühle, selten oder gar nie unschuldige *effets du réel* sind: Der zeitgenössische Interieur- und Luxusdiskurs verhandelt und „organisiert", wie auch in dieser Arbeit bereits mehrfach dargelegt wurde und gleich mit Blick auf die Stühle des ‚Zaubergbergs' zu zeigen ist, immer auch Identitäten und „Zugehörigkeit[en]" – auch, aber nicht nur zur „Nation" (Jäckel/Schößler: S. 154).

154 Burtscher-Bechter, Beate/Sexl, Martin: Vom Dialoge. In: Dialogische Beziehungen und Kulturen des Dialogs. Analysen und Reflexionen aus komparatistischer Sicht. Hrsg. von Beate Burtscher-Bechter/Martin Sexl. Innsbruck 2011, S. 9–22. Hier: S. 11.

155 GKFA 5.1: S. 507.

156 Burtscher-Bechter/Sexl: S. 11.

157 Ogrzal: S. 273f.

praktisches“ und erst noch „billig[es]“[158] Möbelstück bekannte Triumphstuhl hat zudem eine medizinhistorische Karriere hinter sich, wie einer potenziellen und bislang nicht als solche beachteten Quelle des ‚Zauberbergs‘ zu entnehmen ist. Über diese Quelle ist der ganzen Gesprächsszene eine inklusive, eine nicht-ausgrenzende Raumsemantik eingeschrieben.

In einem 1901 erschienenen Aufsatz mit dem Titel ‚Stoffwechselversuch im Hochgebirge‘ werteten die Basler Mediziner Alfred Jaquet und Rudolf Stähelin eine Reihe von Experimenten aus, welche die „Heilwirkung des Gebirgsaufenthaltes“ in Form einer angenommenen „regeren allgemeinen Gewebsneubildung im Gebirge“[159] empirisch erhärten sollten. Die in diesem Rahmen bei einer Exkursion auf den Chasseral durchgeführte Versuchsreihe über den „Gaswechsel“ im Gebirge lässt aufhorchen:

> Von sämmtlichen in Laboratorien gebräuchlichen Respirationsapparaten konnte nur der Zuntz-Geppert'sche Apparat für uns ernsthaft in Betracht kommen. [...] Die Ausführung eines Versuchs gestaltete sich folgendermaßen: J.[aquet] befand sich in bequem halbliegender Stellung unter möglichst vollkommener Muskelerschlaffung auf einem sog. ‚Triumphstuhl‘. Nach etwa einer Viertelstunde wurde die Nase durch eine gutsitzende Klemme verschlossen und das Mundstück in den Mund genommen. [...] Stähelin besorgte die Ablesungen an der Gasuhr und am Thermobarographen, sowie die Gasanalysen. [...] So wurden täglich 4 Versuche gemacht.[160]

Das Experiment mit dem Triumphstuhl – der hier wie bei Thomas Mann ein ‚sogenannter‘ ist – und dem „Respirationsapparat[]“ zeitigt ein bemerkenswertes Ergebnis: „Den Lungen wurden [...] auf dem Chasseral thatsächlich geringere Mengen Luft zugeführt als in Basel, und zwar beträgt die Abnahme [...] in den Nüchternversuchen 15,1 Proc., in den anderen Versuchen 22,1 Proc.“[161] Eine solche „Abnahme der Respirationsthätigkeit in der Höhe“[162] könnte erkrankte Atmungsorgane entlasten und böte in der Zusammenschau mit anderen Erkenntnissen Jaquets und Stähelins, etwa über die Steigerung der „Kohlensäureausscheidung und Sauerstoffaufnahme“ im „Höhenklima“,[163] eine mögliche

158 Universum: Illustrierte Familien-Zeitschrift 15 (1899). Hier: S. 2760. Eine Abbildung eines typischen Triumphstuhls findet sich beispielsweise in Warenhaus A. Wertheim. Haupt-Preisbuch 1903/1904. Hildesheim 1979 [Nachdruck]. Hier: S. 125. Preislich spielt der hier für 7.25.- Mark (geölt) oder 10.25.- Mark (lackiert) angebotene Triumphstuhl allerdings eher im Mittelfeld.
159 Jaquet, A.[lfred]/Stähelin, R.[udolf]: Aus dem Laboratorium der medicinischen Klinik zu Basel. Stoffwechselversuch im Hochgebirge. In: Archiv für experimentelle Pathologie und Pharmakologie 46 (1901), S. 274–312. Hier: S. 286.
160 Ebd.: S. 296f.
161 Ebd.: S. 299.
162 Ebd.: S. 301.
163 Ebd.: S. 306.

Erklärung oder gar einen Beweis für den „wohlthätige[n] Einfluss eines Ferienaufenthaltes im Hochgebirge".[164] Erwähnenswert ist nun nicht nur die Tatsache, dass einige Formulierungen aus dem „Stoffwechselversuch im Hochgebirge" fast wörtlich in den ‚Zauberberg' eingegangen zu sein scheinen,[165] sondern auch die Rolle, die dem Triumphstuhl in Jaquets und Stähelins Versuchsanordnung zukommt.

Bei der zweiten Reihe der Atmungsmessungen fällt den beiden nämlich auf, dass plötzlich „weniger Luft pro Minute geathmet" wurde, und sie erklären diese „Differenz" mit einer „scheinbar unbedeutende[n] Veränderung in den Versuchsbedingungen, welche darin bestand, dass in dieser Periode nicht mehr der ‚Triumphstuhl', sondern ein Liegesessel, wie sie in den Sanatorien für Lungenkranke üblich sind, [...] verwendet wurde."[166] Auf diesem Liegesessel sei „[i]nfolge der erhöhten Lage der Beine und der durch die Armstützen etwas weniger freien Stellung der Arme [...] die Athmung etwas mehr beengt" gewesen „als auf dem Triumphstuhl."[167] Mit anderen Worten: Die beobachtete positive Wirkung der Gebirgsluft auf den Organismus stellte sich besonders im Triumphstuhl ein, während der eigentlich für diesen Zweck vorgesehene Einrichtungsgegenstand, der Liegesessel für Lungenkranke, eine der Atmung nun nicht mehr unbedingt förderliche genuine „Beeinträchtigung der Thoraxbewegungen"[168] und dadurch eine Verzerrung der Messergebnisse verursachte.

Geht man von der durchaus plausiblen Annahme aus, dass Thomas Mann Jaquets und Stähelins Artikel kannte, dass er also Teil der „riesigen", weitgehend verlorengegangenen „Materialmoränen" war, „die die Arbeit am Zauber-

164 Ebd.: S. 305.

165 Neben dem „sog." Triumphstuhl fallen vor allem Teile der letzten Abschnitte des Aufsatzes ins Auge: „Wir haben gesehen, dass nach der Uebersiedelung ins Gebirge die Stickstoffausscheidung allmählich geringer wird [...]. Diese Minderausscheidung ist gleichbedeutend mit einem Stickstoffansatz, d. h. mit einer Gewebsneubildung. Wird weniger Eiweiss und dafür eine grössere Menge von Kohlehydraten im Organismus verbrannt, so steigt der respiratorische Quotient. [...] [D]ie Verbrennungsvorgänge waren im Gebirge lebhafter, und da das Eiweiss nicht an der vermehrten Wärmeproduction theilnahm, so mussten die Kohlenhydrate herhalten, von welchen somit nur eine geringere Menge in Form von Fett angesetzt werden konnte." (ebd.: S. 307). Hofrat Behrens gibt diese Ausführungen bei seiner ersten Begegnung mit den Vettern sozusagen als Abstract wieder: „In Ihrem Fall kann man gar nichts Schlaueres tun, als einige Zeit zu leben wie bei leichter tuberculosis pulmonum und ein bißchen Eiweiß anzusetzen. Das ist nämlich kurios hier bei uns mit dem Eiweißstoffwechsel... Obgleich die Allgemeinverbrennung erhöht ist, setzt der Körper doch Eiweiß an..." (GKFA 5.1: S. 74).

166 Jaquet/Stähelin: S. 299.

167 Ebd.

168 Ebd.: S. 304.

berg abgesetzt hatte",[169] so ist der „sogenannte[] Triumphstuhl" definitiv nicht mehr als unschuldige „Sitzgelegenheit" abzubuchen: Dem Möbelstück, auf dem Madame Chauchat übrigens „allzu tief",[170] schon gar nicht mehr sitzend, sondern „[l]iegend[]"[171] mit Hans Castorp parliert, wie sich auch Jaquet während der Respirationsversuche „in bequem halbliegender Stellung"[172] auf dem Triumphstuhl befindet – diesem Möbelstück also eignet nach damaligem medizinischem Wissensstand experimentell gesichertes therapeutisches Potenzial, oder jedenfalls stärkeres therapeutisches Potenzial als den Liegen, in denen die Berghofbewohner ihre Kur abhalten. Dass Chauchat gerade in einem Triumphstuhl sitzt, als sie Hans Castorp von ihrer „vorläufig[en]" Genesung und ihrer Abreise „morgen[] [a]près dîner" erzählt, ist somit äußerst schlüssig.

Wenn aber der Triumphstuhl medizinisch eindeutig positiv konnotiert, namentlich über Jaquets und Stähelins Prätext mit einer „Abnahme der Respirationsthätigkeit" im genau ‚richtigen' Ausmaß verbunden ist, rückt die Raumsemantik des Walpurgisnachtgesprächs in ein unerwartet positives Licht. Jedenfalls könnte man nun den Analysen, die in der Konstellation von Triumphstuhl und Korbstuhl allein eine „[S]ubver[sion]"[173] des männlichen Werbens oder gar eine Art sado-masochistisches „Arrangement"[174] erblicken wollen, leicht eine ganz anders gelagerte Lektüre entgegenstellen: Über die Präsenz dieses Möbels wird die Annäherung des ‚Eigenen' an das ‚Fremde', die sich abzeichnende geschlechtliche Vereinigung der Russin und des Deutschen, assoziierbar mit einem Genesungsprozess – noch dazu mit dem Genesungsprozess Lungenkranker. Der Triumphstuhl verweist also innerhalb der spatialen Struktur des ‚Gesellschaftszimmers' auf zeitgenössisches medizinisches Wissen, durch dessen Linse Hans Castorps Leidenschaft für die ‚Barbarin' nachgerade als heilsam und erstrebenswert verstanden werden könnte. ‚Subversiv' ist diese Interieurschilderung schon, aber nicht unbedingt so, wie Ogrzal meint: Sie ist es insofern als sie vermittels eines nur auf den ersten Blick geringfügigen Details die Abgrenzungslogik der die Textoberfläche prägenden nationalen Codes außer Kraft setzt und damit den vermeintlich grotesken oder gar „vernunftwidrige[n]"[175] Kontakt zwischen dem Deutschen und der Russin auch ganz anders lesbar macht.

169 Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. München 1999. Hier: S. 327.
170 GKFA 5.1: S. 507.
171 Ebd.: S. 516.
172 Jaquet/Stähelin: S. 297.
173 Ogrzal: S. 274.
174 Rudloff, Holger: Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch. Frankfurt am Main 1994. Hier: S. 94.
175 GKFA 5.1: S. 493.

Ein ähnlicher Effekt stellt sich beim zweiten großen Gespräch zwischen Hans Castorp und Clawdia Chauchat ein. Die beiden treffen nach Madame Chauchats Rückkehr ins Sanatorium Berghof „im Schreib- und Lesezimmer“ aufeinander, wo Hans Castorp in „einem plüschbezogenen Renaissancestuhl [...] mit hoher, gerader Rückenlehne und ohne Armlehnen“[176] sitzt. Mittels dieser „Rückenlehne“ grenzt er sich von der hinter ihm stehenden Madame Chauchat ab, jedenfalls solange er mit ihr allein spricht: „Er [...] schob das Gesicht etwas höher, so dass sein Kopf [...] nur mit dem Haarwirbel an der steilen Stuhllehne lag“;[177] „[e]r wartete, den Wirbel gegen die steile Lehne gedrückt“.[178] Als er Clawdia Chauchat zum wiederholten Male unerlaubterweise duzt, schlägt sie mit der „Hand [...] auf die Stuhllehne“ und bezeichnet Castorp – eine weitere ‚Barbarisierung‘ eines angeblich ‚Zivilisierten‘ – als „sauvage!“[179] Erst der Auftritt Mynheer Peeperkorns, des Rivalen, der plötzlich vor Hans Castorp steht, zwingt diesen, „aufzustehen und höflich zu sein“.[180]

Daraufhin finden Madame Chauchat und Mynheer Peeperkorn Eingang in Hans Castorps Freundeskreis, und es kommt zu einer dritten signifikanten „Unterredung[]“[181] des Deutschen mit der Russin: zum gemeinsamen Beschluss, ein „Bündnis [...] für ihn“,[182] für Peeperkorn, einzugehen. Dieses Gespräch wird nun nicht im Schreib- und Lesezimmer geführt, sondern „in dem hinteren [...] Teil der Halle“, wo Hans Castorp „am Kachelkamin in solchem Schaukelstuhl wie der“ sitzt, „worin Marusja sich damals gewiegt, als Joachim sein allereinziges Gespräch mit ihr gepflogen“.[183] Diese leichte, die Lokalität und die Sitzgelegenheiten betreffende Modifikation der Gesprächssituation hat diskussionswürdige Weiterungen. Sie ist emblematisch für das im Zuge der erzählten Zeit immer weiter erodierende Abgrenzungsbestreben vom ‚Fremden‘. Dies zunächst auf unmittelbar einleuchtende Weise: Sitzt der ohnehin bereits zum „sauvage“ degenerierte Hans Castorp zuvor noch auf einem „Renaissancestuhl“, der ihn symbolisch über den Bezug zur Renaissance, aber auch ganz konkret durch die „hohe[] [...] Rückenlehne“ von der ‚Barbarin‘ abgrenzt, so ‚wiegt‘ er sich bei der späteren Konversation in einem bequemeren Möbelstück, das für ein derartiges Versteckspiel ungeeignet und erst noch weiblich sexuiert ist – in jenem untrennbar mit Marusjas verführerischem ‚Wiegen‘ verbundenen „Schaukelstuhl“ eben,

176 Ebd.: S. 841.
177 Ebd.: S. 842.
178 Ebd.: S. 843.
179 Ebd.: S. 844.
180 Ebd.: S. 845.
181 Ebd.: S. 897.
182 Ebd.: S. 906.
183 Ebd.: S. 898.

der nicht etwa an eine hehre Epoche gemahnt, sondern an den Moment, da sich der todgeweihte Joachim ein erstes und letztes Mal gehen ließ.

Hinzu kommt, dass der durch den „Schaukelstuhl" ersetzte „Renaissancestuhl" auch wohngeschichtlich in bedenkenswerter Weise besetzt ist. Man kannte in Deutschland neben dem generischen „Stuhl im Renaissancestil"[184] – „ohne Armlehnen", wie das von Hans Castorp benutzte Exemplar – noch ein verwandtes und in ‚altdeutschen' Interieurs verbreitetes Modell: den sogenannten Lutherstuhl, der Luthers Stuhl auf der Wartburg nachgebildet und somit natürlich im Vergleich zum einfachen Renaissancestuhl mit „special historical meaning"[185] aufgeladen war. Bezeichnend für diese Stuhl-Hierarchie sind die Ausführungen in der einflussreichen ‚Illustrirten kunstgewerblichen Zeitschrift für Innen-Dekoration'. Hier werden der „Stuhl im Renaissancestil" und der „sogenannte[] Lutherstuhl" (der im Gegensatz zu jenem mit Armlehnen ausgerüstet war) auf einer und derselben Seite beschrieben und angepriesen, aber der außerordentlich „ehrwürdige" Lutherstuhl erhält eine noch deutlich detailliertere und positivere Charakterisierung:

> Mit Recht ist diese gute alte Stuhlform neuerdings wieder vielfach in Aufnahme gekommen und erfreut sich besonderer Beliebtheit als eleganter Schreibstuhl in unseren Herrenzimmern. Man sieht es solchem Stuhl aber auch ohne Weiteres an, mit welcher Behäbigkeit sein Besitzer sich darin wohlfühlt, wie er hier, gestützt auf die unvergleichlichen Armlehnen, [...] sich ganz ungestört dem großen Gedanken an seine Kapitalanlage hingibt.[186]

Wohngeschichtlich betrachtet, wäre also „im Schreib- und Lesezimmer", zumal als Sitzgelegenheit für eine der ‚behäbigsten' Romanfiguren der Weltliteratur, ein Lutherstuhl erwartbar, nicht ein armlehnenloser Renaissancestuhl mit unbequem „steife[r]" Rückenlehne.

Dass sich Hans Castorp in einem solchen halbherzig vor der russischen ‚Barbarin' versteckt und der Lutherstuhl wider Erwarten nicht auftaucht, ist allerdings konsistent mit Thomas Manns gewandeltem Lutherbild zur Entstehungszeit des ‚Zauberbergs' – und dieses revidierte Lutherbild gehört genau in den hier als für den Roman konstitutiv erkannten Problemkomplex der schwindenden Abgrenzbarkeit des ‚Eigenen' vom ‚Fremden'. Wie Bernd Hamacher ausführlich zeigte, konnte Mann noch 1918 einer wahrhaften „Lutherbegeisterung"[187]

---

184 Illustrirte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Dekoration IV (April-Heft 1893). Hier: S. 64. Scan einsehbar unter http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kg-zs-innendekoration1893/0005/scroll?sid=f04326db0f5709fff8ecec2c25e18075 (20.11.2017).

185 Muthesius: S. 227.

186 Illustrirte kunstgewerbliche Zeitschrift: S. 64

187 Hamacher, Bernd: Thomas Manns letzter Werkplan ‚Luthers Hochzeit'. Edition, Vorgeschichte und Kontext. Frankfurt am Main 1996. Hier: S. 28.

anhängen und im Reformator eine Personifikation des Deutschtums erblicken. „[I]m Zuge seines politischen Engagements für die Weimarer Republik“ wurde es für Mann jedoch „zunehmend fraglich, ob der durch nationalistische Tradition belastete Luther für die geforderte neue Ethik einstehen könne.“[188] Im ‚Zauberberg‘ ist das schon nicht mehr „fraglich“: Innerhalb der „Raumstruktur“ des Romans wird Luther, wie Hamacher gesehen hat, schlankerhand ausgebürgert und dabei auch ethnisch als ‚undeutsch‘ gekennzeichnet. Er wird, kurzum, durch Settembrini „im Osten angesiedelt“,[189] denn er, Settembrini, glaubt in der Physiognomie des Reformators „Asien“, „Wendisch-Slawisch-Sarmatisches“[190] zu erblicken. Offenbar hatte also der für Thomas Mann einst als Garant des Vertrauten und ‚Deutschen‘ figurierende Martin Luther diesen Status während der Arbeit am ‚Zauberberg‘ bereits eingebüßt, weshalb es nur folgerichtig scheint, dass sich der Deutsche eben nicht in einem Lutherstuhl vor der Russin verbirgt, auch wenn das interieurgeschichtlich plausibler wäre.[191]

Vergleicht man die insgesamt drei Gesprächsszenen, so wird einmal mehr deutlich, dass die andernorts im Roman durch die Verwendung des Barbarenbegriffs *pragmatisch* affirmierte ‚biogeographische‘ Ausgrenzbarkeit von Alterität in den konkreten Raumordnungen des ‚Zauberbergs‘ nicht mehr gegeben ist.[192] Wiederum sind es Details der Interieurschilderungen, an denen der Schwund der trennscharfen Klassifizierungssemantik des ‚Barbarischen‘ ablesbar wird und die „sich gegenseitig relativierende[] Bedeutungen“[193] heraufbeschwören. Wenn hier ein „Triumphstuhl“ dem *one night stand* in der Walpurgisnacht geradezu therapeutische Würden verleiht und in den beiden späteren Gesprächen ein

188 Ebd.: S. 34.
189 Ebd.: S. 35.
190 GKFA 5.1: S. 779.
191 Übrigens saß Mann selbst während der Niederschrift des Zauberbergs nicht etwa auf einem Lutherstuhl – obwohl sich der Historismus gerade „in Bayern“ noch bis ins frühe 20. Jahrhundert „großer Beliebtheit“ erfreute –, sondern auf einem dezidiert modernen, von Richard Riemerschmid entworfenen Jugendstilstuhl, der heute im Münchner Stadtmuseum zu sehen ist (Bavaria Germania Europa: S. 118).
192 Die drei Unterhaltungen stehen damit in diametralem Gegensatz zur folgenreichen Wechselrede zwischen Joseph und Mut-em-enet im Kapitel „Die schmerzliche Zunge (Spiel und Nachspiel)“ in ‚Joseph in Ägypten‘: Die Asymmetrie der von den beiden Gesprächspartnern eingenommenen Sitzgelegenheiten – Mut-em-enet sitzt auf einem „Ruhebett aus Ebenholz und Elfenbein“, Joseph auf einem schlichten „rinderbeinige[n] Taburett“ – weist hier, anders als im ‚Zauberberg‘, keine hintergründigen positiven Konnotationen auf, sondern unterstreicht noch die Wertung der Erzählinstanz, dass es sich bei dieser Begegnung um einen „krankhaften Augenblick“ handelt (Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder 2. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. V. Frankfurt am Main 1974. Hier: S. 1161f.).
193 Moll: S. 9.

(feminisierter) „Schaukelstuhl“ an die Stelle eines „Renaissancestuhls“ rückt, ist die ethnische und geschlechtliche Grenzziehung zwischen Hans Castorp und der ‚Barbarin‘ Clawdia Chauchat schon auf der Wortebene preisgegeben; und wenn der „Renaissancestuhl“ seinerseits anstelle eines eigentlich wohngeschichtlich erwartbaren Lutherstuhls genannt wird, so verrät das einiges über die krisenhafte Erkenntnis der Fungibilität solcher Grenzziehungen, die Thomas Mann bei der Arbeit am ‚Zauberberg‘ eben gerade in Bezug auf Luther erlebte: Der Thomas Mann der ‚Betrachtungen‘, der sich eine Lutherbüste ins Arbeitszimmer stellte[194] und in Luther eine Figur „von herausfordernd nationalem Gepräge“[195] sah, hätte vielleicht noch einen Lutherstuhl als Schutzwall gegen das ‚Fremde‘ in die Szene eingeflochten, während der zum Republikaner gewandelte Thomas Mann des ‚Zauberbergs‘ den Reformator einem veritablen *othering* unterzieht – und Hans Castorp keinen Lutherstuhl, sondern einen Renaissancestuhl unterschiebt. Auch in diesem Interieur, so scheint es, geraten die Kategorien durcheinander.

5.6 Außenräume

‚Landschaftliche Umstände‘ im ‚Zauberberg‘

Ähnliches gilt schließlich für die Struktur bestimmter Außenräume, die hier zumindest tangential zu erwähnen sind. Phantasmatisch stark aufgeladene *exteriors* überlagern sich im ‚Zauberberg‘ dergestalt, dass genau die für die hier diskutierten *interiors* symptomatischen kategorialen Verwirrungen ‚nach draußen‘ transponiert werden und damit sozusagen explodieren. Überlagert werden konkret drei auf den ersten Blick ganz unterschiedliche Außenräume: ‚Der Osten‘ beziehungsweise das „wilde[], entfernte[]“,[196] „ganz östlich über den Kaukasus hinaus“[197] gelegene, mit der ‚Steppe‘ und mit Madame Chauchats „Steppenwolfslichter[n]“[198] verbundene Gouvernement Daghestan, dann die Davoser Bergwelt, sowie zuletzt der im Kapitel „Strandspaziergang“ in diese Bergwelt eindringende „landschaftliche Umst[a]nd[]“ des „Meeresstrande[s]“.[199]

Die scheinbar „idyllisch[e]“ und gänzlich „[a]bgeschieden[e]“[200] Berglandschaft gerät schon dann in Beziehung zum ‚wilden‘ Daghestan, wenn das

194 Siehe Hamacher: S. 28.
195 GKFA 13.1: S. 349.
196 GKFA 5.1: S. 210.
197 Ebd.: S. 209.
198 Ebd.: S. 366.
199 Ebd.: S. 824.
200 Ebd.: S. 182.

alpine Setting Hans Castorp in eine „frühere Lebenslage versetzt“[201] und ihm ausgerechnet eine plastische Vision seiner jugendlichen Liebe zum „wendisch-slawische[n]“[202] Mitschüler Pribislav Hippe beschert. Über dieses ‚biogeographisch‘ spezifizierte „Rassengepräge“ und über Hippes „Kirgisenaugen“,[203] die mit Clawdia Chauchats „Steppenwolfslichtern“ identisch[204] sein sollen, wird die idyllisch-autochthone Bergwelt mit dem ‚wilden‘ Osten kontaminiert. Auch so kann man die hier einsetzende „Aufhebung des Raumes und der Zeit“[205] verstehen, deren Gewaltsamkeit sich in Hans Castorps Nasenbluten physisch ausdrückt: Dieser abrupten „Aufhebung“ entspricht eine Überlagerung zweier raumsemantischer Bereiche, eine Hybridisierung des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘, des eingegrenzten idyllischen Bergraums und der ‚wilden‘, weiträumigen ‚Steppe‘. Dementsprechend soll, wie die Erzählinstanz erst nach der Schilderung der Hippe-Vision festhält, die „Farbe“ von Madame Chauchats „zauberhaft geschnittenen Kirgisenaugen“ mit dem „Graublau oder Blaugrau ferner *Berge*“[206] übereinstimmen. Das ‚wilde‘ Daghestan und das „winterliche[] Gebirge“[207] werden folglich zu homologen Räumen von verführerischer Mehrdeutigkeit, in denen wie in den Interieurs des ‚Zauberbergs‘ die Zuordnungen und Kategorien durcheinandergeraten. So entstammt dem ‚wilden‘ Osten die ‚barbarische‘ und dennoch ‚mähnschliche‘ Clawdia Chauchat, und so ist die Bergwelt eben zugleich „idyllisch“[208] und „in ihrem bodenlosen Schweigen [...] [g]leichgültig-[t]ödlich“[209] (und darin wiederum der „Nordseewildnis“[210] verwandt). Das in solche Assoziationszusammenhänge gerückte Daghestan wäre dann tatsächlich, wie der in „geographisch[en]“ Dingen „nicht so beschlagen[e]“ Hans Castorp mutmaßt, „gebirgig“.[211]

‚Der‘ Osten und das Gebirge konvergieren vollends im Merkmalssatz, den Settembrini beim Anblick der vielen „tatarische[n] Gesichter“ in der Hotelhalle dem Erdteil „Asien“ schlechthin andichtet: „‚Dschingis-Khan‘, sagte er, ‚Steppenwolfslichter, *Schnee und Schnaps*, Knute, Schlüsselburg und Christentum[‘]“,[212]

201 Ebd.: S. 183.
202 Ebd.: S. 184.
203 Ebd.: S. 185.
204 Siehe ebd.: S. 224.
205 Ebd.: S. 183.
206 Ebd.: S. 223; Hervorhebung nicht im Original.
207 Ebd.: S. 716.
208 Ebd.: S. 182.
209 Ebd.: S. 717.
210 Ebd.: S. 716.
211 Ebd.: S. 531.
212 Ebd.: S. 366; Hervorhebungen nicht im Original.

und von „barbarische[r] Großartigkeit im Zeitverbrauch“[213] spricht er in diesem Zusammenhang bekanntlich ebenfalls. Dass solche „Großartigkeit im Zeitverbrauch“ in allererster Linie für die Berghofwelt typisch ist, braucht kaum näher ausgeführt zu werden – und es sind ja auch ausgerechnet „Schnee und Schnaps“ oder zumindest Schnee und Alkohol, die nicht etwa einen Russen, sondern einen Deutschen in die Irre leiten: Die „kleine Flasche mit Portwein“,[214] die Hans Castorp auf seiner Exkursion im Schnee-Kapitel mitführt, ist ein „Mißgriff“; der Wein macht ihm „den Kopf ganz übertrieben schwer“,[215] und nicht von ungefähr halluziniert er dann auch vom „Kulmbacher Bier[]“, das er „am Abend seines ersten Tages hier oben“[216] getrunken hatte. Schneegestöber und Trunkenheit verleihen an dieser Stelle dem andernorts als Idylle geschilderten alpinen Raum expressis verbis „chimärische“[217] Qualitäten und nähern ihn so dem ‚wilden‘, angeblich „gebirgig[en]“, seinerseits mit „Schnee und Schnaps“ verbundenen „Asien“ an.

Dabei ist dieser Gemengelage über die Rede von der „Nordseewildnis“ auch der dritte hier interessierende raumsemantische Komplex integriert, eben derjenige des „Meeresstrande[s]“.[218] Das ist nur folgerichtig. Denn die später von der Erzählinstanz herausgearbeiteten kulturgeographischen Implikationen dieses „landschaftliche[n] Umst[a]nd[s]“, allen voran „Verwirrung und Verwischung der zeitlich-räumlichen Distanzen bis zur schwindeligen Einerleiheit“, sind immer schon *part and parcel* der zweideutig semantisierten Raumkonstrukte ‚Gebirge‘ und ‚Asien‘, sodass sich Hans Castorp mit Fug und Recht durch sein „Leben im Schnee an heimatliche Dünengefilde gern und dankbar erinner[t]“[219] sieht: Der „Verwirrung und Verwischung der zeitlich-räumlichen Distanzen“ am Strand entspricht die „Aufhebung des Raumes und der Zeit“ in den Bergen ebenso wie die ‚asiatische‘ „Großartigkeit im Zeitverbrauch“.[220] Ein ähnliches Verhältnis

213 Ebd.: S. 369.
214 Ebd.: S. 722.
215 Ebd.: S. 737.
216 Ebd.: S. 736.
217 Ebd.: S. 733.
218 Ebd.: S. 824.
219 Ebd. So ja auch im ‚Schneetraum‘, der Hans Castorp inmitten eines Schneesturms die Vision einer arkadischen Bucht verschafft: „[D]a lag das Meer […].“ Ebd.: S. 739.
220 Mit dieser Assoziationsbildung setzt sich der ‚Zauberberg‘ deutlich von der Typologie der Außenräume ab, die Mann in einer Notiz aus dem Entstehungsumfeld von ‚Buddenbrooks‘ entwarf: „Menschen, deren ‚Beruf‘ die gefährliche, aufreibende und erschlaffende Beschäftigung mit den inneren Dingen ist, pflegen von den Äußeren vor allem Eins zu verlangen: *Einfachheit*. Sie lieben die […] still und sicher machende Monotonie des Meeres […] – während sie sich [unruhig], unsicher […] und beängstigt fühlen vor der unregelmäßigen Vielfachheit des Gebirges […].“ Mann (‚Notizbücher 1–6‘): S. 75; Hervorhebung im Original. Ebenfalls konterkariert wird durch

konstituiert sich über eine Isotopie des Maritimen zwischen dem „wilden" Daghestan und der „*Nordsee*wildnis" des „winterlichen Gebirge[s]"; zwischen dem ‚asiatisch' markierten Konnex von „Schnee und Schnaps", Hans Castorps *port*weingetränktem Schneeabenteuer und der Intoxikationswirkung des *Strand*spaziergangs, der „eine sanfte Betäubung in unserem Kopfe erzeugt".[221]

Die drei verschiedenartigen und auf den ersten Blick semantisch klar voneinander abgegrenzten Außenräume des ‚Zauberbergs' – die Davoser Gebirgslandschaft, ein imaginiertes „Asien" und der zum Raumtypus stilisierte Strand – sind derselben Poetologie der Unbestimmtheit verpflichtet wie die einschlägigen Interieurs des Romans: Indem die Raumstrukturen des Gebirges, ‚des' Ostens und des Strands überblendet werden, erweisen sich die an sie geknüpften diskursiv formierten Vorstellungen (insbesondere diejenige des ‚wilden Ostens' und des ‚idyllischen' Alpenraums) als arbiträre Konstrukte.

5.7 ‚Die Lehren des Zauberbergs'

Räumlichkeit als *fuzzy concept* und die Entkräftung eines ‚Feindbegriffs'

Räumlichkeit überhaupt wird in den Innen- und Außenräumen des ‚Zauberbergs' zur tendenziell indeterminierten Größe, zum *fuzzy concept*, das geeignet ist, tradierte Alterisierungen, Grenzziehungen und Zuschreibungen aufzubrechen und zu entkräften.[222] Nun ist es ein Gemeinplatz, dass Thomas Mann im Möglichkeitsraum des ‚Zauberbergs' „philosophische Konzepte [...] erprob[te]"[223] und dass der Roman auch „ein wenig untergründig" die „Wandlung" des Autors „zum überzeug-

---

die komplizierten ‚landschaftlichen Umstände' des ‚Zauberbergs' Manns eigenes poetologisches Diktum aus den ‚Betrachtungen', in dem er behauptet, seine „Bücher" hätten „fast keine Landschaft, fast keine Szenerie bis auf die Zimmer." (GKFA 13.1: S. 488).

221 GKFA 5.1: S. 825.

222 Damit rückt der ‚Zauberberg' bei der Behandlung des Außenraums und insbesondere des vermeintlichen Dualismus von ‚Land und Meer' in maximale Distanz zu den 1942 unter diesem Titel publizierten raumtheoretischen Überlegungen Carl Schmitts. Schmitts Theorie der Politik ruht auf der Prämisse ebenjener intransigenten Binäropposition von ‚Freund' und ‚Feind' (oder von ‚Eigenem' und ‚Fremdem'), die in der Raumsemantik des ‚Zauberbergs' aufgelöst wird – und dementsprechend sind ‚Land und Meer' in Schmitts Schrift als „elementare[] Gegens[ä]tz[e]" und die „Weltgeschichte" als „Geschichte des Kampfes von Landmächten gegen Seemächte" gedacht (Schmitt, Carl: Land und Meer. Stuttgart [6]2008 [1942]. Hier: S. 16).

223 Marx, Friedhelm: Abenteuer des Geistes – Philosophie und Philosophen im *Zauberberg*. In: ‚Der Zauberberg' – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Hrsg. von Dietrich von Engelhardt/Hans Wisskirchen. Stuttgart/New York 2003, S. 137–148. Hier: S. 148.

ten Republikaner“[224] protokolliert. Liest man den Text in dieser Weise als ‚Zeitroman', so bleibt indes das fabula docet eher im Unklaren: Der so wortreiche Roman mündet prima vista in „[u]nbestimmt-[g]roßräumige“ Wendungen; er hat „seinen Lesern“ zumindest vordergründig „keine neue Lehre anzubieten“,[225] verkündet „keine eindeutige Botschaft“[226] und endet scheinbar auf einer Note „ironische[r] Offenheit“.[227] Prima vista, vordergründig und scheinbar nur – berücksichtigt man nämlich, was der Text über Räumlichkeit zu sagen hat, ergibt sich durchaus ein schärferes Bild. Immer wieder bedienen sich die Romanfiguren eines raumbezogenen ‚Feindbegriffs', dessen Ausgrenzungsfunktion einerseits schrittweise abgeschwächt und der andererseits durch Interieurschilderungen und die Amalgamierung bestimmter Außenräume konterkariert wird: Das Kabinett des Großvaters, die Wohnung des Hofrats und die jeweiligen Settings von Hans Castorps Gesprächen mit Madame Chauchat sind ebenso ‚hybride' oder ‚polyphone' Räume wie die konvergierenden Raumtypen ‚Gebirge', ‚Osten' und ‚Strand'.

In der Raumsemantik des ‚Zauberbergs' werden also bestehende Wissensordnungen und deren klassifikatorische Logik fragwürdig und das „Denken in den tradierten Gegensätzen“[228] zur Disposition gestellt.[229] Mit dieser Tendenz zur

---

224 Koopmann, Helmut: Die Lehren des *Zauberbergs*. In: Das ‚Zauberberg'-Symposium 1994 in Davos. Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt am Main 1995, S. 59–80. Hier: S. 70.

225 Ebd.: S. 71.

226 Müller: S. 73.

227 Max, Katrin: Liegekur und Bakterienrausch. Literarische Deutungen der Tuberkulose im Zauberberg und anderswo. Würzburg 2013. Hier: S. 264.

228 Müller: S. 72.

229 Eine solche Auflösung oder Infragestellung dominierender Diskurse über das ‚Eigene' und das ‚Fremde' inszeniert der ‚Zauberberg' auch mit Bezug auf ein subtil gestaltetes Leitmotiv des Romans – die Rede ist vom (deutschen) Kolonialismus. Wie Bergmann zeigt, verblassen die zu Beginn des Romans noch sehr präsenten kolonialistischen Fantasien im Erzählverlauf; sie werden, wenn man so will, verabschiedet: „Während der Großvater als Exponent eines noch vorkolonialen Deutschlands eingeführt wird, der sich des Fremden vor allem in Form einer privaten Ansammlung exotischer Dinge bemächtigt, stellt der Erzähler Hans Castorps Vater als Direktor einer Hamburger Import- und Exportfirma während des Wilhelminismus vor; einer Firma also, deren Schwerpunktsetzung und historische wie topographische Situierung die Teilhabe am Kolonialwarenhandel suggeriert. Damit betreibt Hans Castorps Vater anders als der Großvater eine Aneignung exotischer Güter in großem Stil. [...] Auch Hans Castorp selbst wird zunächst im Sinne einer adäquaten Fortführung der patrilinearen Tradition seiner Familie in einen assoziativen Zusammenhang mit den kolonialen Unternehmungen des Deutschen Reichs gebracht: Als angehender Schiffsbauingenieur soll er in naher Zukunft in die Produktion der für den Kolonialismus unerlässlichen verkehrstechnischen Mittel involviert sein [...]. [...] [D]er Protagonist [unterbricht] mit seinem dekadenten Lebenswandel [...] die koloniale Genealogie, für welche die Vielzahl der exotischen Dinge aus unterschiedlichen Epochen steht. [...]. [...] Er [Hans Castorp] wird seinen Beruf nicht mehr aufnehmen und somit die Tradition der Castorps, an den

„Infragestellung" spatialisierter „vorgegebene[r] Ordnung[en]" gibt sich der ‚Zauberberg' als ‚moderner' Text im Sinne Waldenfels' zu erkennen, als Text, der an der „Entdeckung einer radikalen *Kontingenz*" partizipiert, welche „die Ordnung selbst antastet":[230] Diese Kontingenz des ‚modernen' Raumgefühls, der auch Benjamins essayistische Bemerkungen über die ‚aufsässige Materie' des bürgerlichen Interieurs gelten, wird hier mit den ästhetischen Mitteln der Literatur ‚entdeckt'. Eine sowohl begriffs- und wohngeschichtlich als auch raumtheoretisch motivierte Relektüre des Romans lässt somit vermuten, dass „[d]ie Lehren des *Zauberbergs*"[231] womöglich nicht ganz so diffus sind, wie zuweilen behauptet wird. Durch den spielerischen, stellenweise fast parodistischen Umgang mit der Semantik des ‚Barbarischen' und mittels der akribischen Inszenierung zugleich bedeutungsgeladener und ambivalenter räumlicher Ensembles führt Thomas Mann den utopischen Hoffnungsschimmer der ‚Betrachtungen eines Unpolitischen' in den ‚Zauberberg' ein: Er konturiert die „Idee" einer „Humanität",[232] unter deren Leitstern ein „[u]ndoktrinär[es]" „zukünftige[s] Europa" jenseits „seines heutigen verbissenen Weltanschauungszankes"[233] möglich wäre, ein

---

kolonialen Bestrebungen ihres Landes zu partizipieren, unterbrechen. Mithin ist dieser Abbruch der kolonialen Genealogie im Mikrokosmos der Familie Castorp zugleich Spiegel gesamtgesellschaftlicher historischer Entwicklungen, markiert doch der Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der am Schluss des Romans steht, zugleich den Anfang vom Ende des Deutschen Reichs als Kolonialmacht." (Bergmann: S. 332ff.).

230 Waldenfels: S. 19; Hervorhebung im Original. Diese hier insgesamt profilierte Lesart – der ‚Zauberberg' als ‚moderner' Roman, der systematisch an der Erosion vermeintlich fixer Wissensordnungen arbeitet – ist zudem vermittelbar an die etablierte, vor allem durch Børge Kristiansen vertretene ‚metaphysische' Deutung des Texts. Diese lokalisiert das ästhetische Programm des Romans in einer „Gesamtanordnung der Leitmotive auf Schopenhauers Gegensatz der Welt als Wille und der Welt als Vorstellung": Immer wieder werden im ‚Zauberberg' „Vorstellung[en]", also Ideologeme, Meinungen und die „Täuschung der Individuation", durch den kontingenten, arbiträren, ubiquitären und brutalen ‚Willen' konterkariert oder „ironisch dementiert." (Kurzke 2010: S. 217). Das muss allerdings nicht zwingend heißen, dass der Roman in Schopenhauer'schen Pessimismus mündet, also „‚Meinungen' [...] generell nicht ernst" nimmt und ihnen, nachdem er sie als illusorische ‚Vorstellungen' enttarnt hat, nur den „absurd[en], grausam[en] und gleichgültig[en]" ‚Willen' entgegenstellt (ebd.: S. 200; S. 218): Die im Roman gerade auf der Ebene der Raumsemantik und Raummotivik gestaltete ‚Entdeckung der Kontingenz' lässt sich ja auch ins Positive wenden; sie ist die Vorbedingung für die ebenfalls ‚moderne' oder vielleicht besser postmoderne Einsicht in den Konstruktionscharakter geschlechtlicher und ethnischer Differenz, die der ‚Zauberberg' zweifellos bereits antizipiert (siehe hierzu beispielsweise Lange-Kirchheim, Astrid: Zergliederte Jünglinge und Missgeburten. Zum gender trouble in Thomas Manns Roman Der Zauberberg. In: Jugend. Psychologie – Literatur – Geschichte. Festschrift für Carl Pietzker. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal/Ortrud Gutjahr/Joachim Pfeiffer. Würzburg 2001, S. 231–257. Siehe v. a.: S. 236).

231 Koopmann: S. 71.

232 Mann (‚Deutschland und die Republik'): S. 191.

233 GKFA 13.1: S. 531.

Europa frei von ‚Feindbegriffen', die „den Menschen zum Stückwerk"[234] herabwürdigen.

Dass dies im ‚Zauberberg' kaum explizit oder programmatisch geschieht, sondern gleichsam unterhalb der Textoberfläche, dass also das ‚Barbarische' zugleich operationalisiert *und* revoziert wird und man schon sehr genau lesen muss, um in den Interieur- und Raumbeschreibungen jene kategorialen Konfusionen und Überblendungseffekte zu erkennen, die der Pragmatik des ‚Feindbegriffs' den Boden entziehen – dieser Umstand, kurzum, ist seinerseits am besten als Raummetapher zu fassen. Der Präsenz ausgrenzender ‚Feindbegriffe' zum Trotz bildet doch das unter einer „Phantasiefahne, grün und weiß"[235] firmierende, nationalen Zuschreibungen entrückte alpine Romansetting ein Widerlager zum nationalistisch-monarchistischen Flachland: Unter der „Phantasiefahne" konstituiert sich im Grand-Hotel-artigen Sanatorium ein Möglichkeitsraum, ein „Zwischenraum[]", ein „liminale[r]"[236] Raum. Dieser Raum korrespondiert mit der Position zwischen zwei Zuständen, die Mann selbst lange und noch während der Niederschrift des ‚Zauberbergs' einnahm, eben der Position zwischen der ‚unpolitischen' Haltung der ‚Betrachtungen' und dem Bekenntnis zur Republik (als Epiphanie präsentiert sich die Vision einer solchen Mittelstellung – die Überwindung der durch Naphta und Settembrini repräsentierten und letztlich artifiziellen Gegensätze – bekanntlich auch Hans Castorp im Schnee-Kapitel, gerät aber bezeichnenderweise sogleich ins Vergessen).

Ein zwiespältiger und ‚liminaler' Raum ist das Sanatorium Berghof aber noch in einem weiteren Sinne. Es reproduziert als Mikrokosmos nachgerade allegorisch die zentrale Paradoxie bestimmter Raumvorstellungen oder Raumfantasien, die mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs unhaltbar wurden. Es wird zwar von Menschen aus aller Welt bevölkert und fungiert somit, noch dazu unter einer „Phantasiefahne" stehend, bis zu einem gewissen Grad als Gegenmodell zu nationalistischen, territorialisierten Räumen; zugleich aber zeugt es, wie gezeigt, vom (vergeblichen) Beharrungsvermögen nationaler und ethnischer Grenzziehungen. Diese Ambivalenz prägte auf einer Makro-Ebene auch die zunehmende „Vernetzung der Weltwirtschaft, die sich seit etwa 1880 intensivierte" und letzten Endes immer nur eine „Globalisierung des Nationalstaates" war – eine Globalisierung also, die bestehende „nationale[] Affiliationen" wider Erwarten gerade nicht schwächte, sondern „vielmehr" noch zu deren „weltweite[r] Durchsetzung bei[trug]."[237]

---

234 Mann (‚Deutschland und die Republik'): S. 191.
235 GKFA 5.1: S. 62.
236 Seger, Cordula: Grand Hotel. Schauplatz der Literatur. Köln/Weimar 2005. Hier: S. 202.
237 Conrad, Sebastian: Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich. München [2]2010. Hier: S. 316.

Dennoch gilt: Als ‚liminaler' Raum, in dem nationale Zuschreibungen und Grenzziehungen sowohl installiert als auch subvertiert werden, widersetzt sich das Sanatorium Berghof den Mechanismen der ‚Territorialisierung', die den Raum akribisch umzirken und mit einem immer auch nationalen, ausgrenzenden „Sinn"[238] anreichern will.[239] Statt ‚territorialer' Codierung eignet den fiktionalen Räumen des Romans eine semantische Offenheit, die gerade zur Überwindung ethnischer und kultureller Grenzen ermächtigen könnte. So gesehen, sind es zumindest aus raumtheoretisch interessierter Sicht keineswegs nur „vage Feststellungen", mit denen einen der ‚Zauberberg' „entläßt".[240] Über seinen differenzierten Umgang mit dem ‚Feindbegriff' des ‚Barbarischen' und über den hintergründigen Konstruktionscharakter seiner Außenräume und Interieurs ist der Roman sehr eng und bis auf die lexikalische Ebene mit bestimmten politischen Reflexionsprozessen verbunden, die Thomas Mann im Vor- und Umfeld der Arbeit am ‚Zauberberg' beschäftigten. Die ‚erzählten Räume' des ‚Zauberbergs' legen, in summa, Zeugnis ab von „Paradigmenwechsel[n]" in Thomas Manns Denken „seit der Etablierung [...] der Weimarer Republik" – von „Paradigmenwechsel[n]" also, die, wie Elsaghe zu Recht betont, eben vor allem „bestimmte[] Verwerfungen im Diskurs vom Eigenen und Fremden"[241] betrafen.

---

238 Landwehr: S. 18.

239 So wird eine polemische Passage der ‚Betrachtungen eines Unpolitischen' gleichsam in die Raumstruktur des ‚Zauberbergs' transponiert. Denn in jenem Text äußerte sich Thomas Mann geradezu im Naphta-Tonfall über den „nationalistische[n] Katechismus [...] der demokratischen Völker", zu dem „das nationale Prinzip [...] als ideologisches Sprengmittel" gehöre (GKFA 13.1: S. 226). In den widersprüchlich-widerständigen Räumen des Sanatoriums greift dieser ‚territorialistische' „Katechismus" nicht.

240 Koopmann: S. 71. Wobei anzumerken ist, dass besagte Überwindung des ‚unpolitisch'-Nationalistischen im ‚Zauberberg' nur perspektiviert, nicht aber bewerkstelligt wird – siehe hierzu Anm. 241 in diesem Kapitel.

241 Elsaghe 2015: S. 357. Diese „Verwerfungen" treten vielleicht am deutlichsten in den Widersprüchen hervor, die sich immer dann ergeben, wenn Thomas Manns mittlerweile auf ‚Humanität' geeichtes Denken auf Spuren seiner ‚unpolitischen' Vergangenheit trifft. Das verdeutlicht beispielsweise der Kontrast zwischen dem ‚Zauberberg' und Manns erstem ‚German Letter' für ‚The Dial' vom Dezember 1922: Im ‚German Letter' bejaht Mann Amerikas „Zugehörigkeit zum abendländischen Kulturkreis" und wendet sich gegen Oswald Spenglers „Geschichtslehre und ‚Kulturbiologie' voll [...] falscher Unerbittlichkeit", nur um dann doch im immerhin zwei Jahre später erscheinenden ‚Zauberberg' die durchgehend negativen Stereotypisierungen alles ‚Amerikanischen' stehen zu lassen (Mann [‚Briefe aus Deutschland']: S. 17f. Siehe zur negativen Färbung ‚des' Amerikanischen im ‚Zauberberg' Elsaghe 2010: S. 23f.). Solche Divergenzen zwischen Manns progressiv-universalistischen außerliterarischen Stellungnahmen und seinem „heimlich konservativ[en]" (so Mann über Spengler, Mann [‚Briefe aus Deutschland']: S. 22) Erzählwerk zeigen sich dann besonders klar in seinem späten Schaffen (hierzu mehr in Kapitel 7).

6 Wüste, Garten, Zelt

Topographien und Raumsemantiken der Exilerfahrung in ‚Joseph und seine Brüder'

Thomas Mann erblickte das „Grund-Motiv" seiner monumentalen Nacherzählung der Josephsgeschichte im „Fest", in der „mythischen Zeremonie und der heiter-ernsten Wiederholung eines Ur-Geschehens":[1] Die „humoristisch-antipathetisch[e]"[2] „Durchheiterung"[3] des Bibelstoffs sollte „dem intellektuellen Faschismus den Mythos wegnehmen und ihn ins Humane umfunktionieren."[4] Dem politisch aufgeladenen Mythosbegriff, den Mann in den vier Josephsromanen in Anlehnung an – um nur einige Namen zu nennen – Bachofen, Dmitri Mereschkowski und Karl Kerényi entwickelte, widmete und widmet sich die Forschung denn auch intensiv. Thomas Manns nicht nur in ‚Joseph und seine Brüder' tangible Faszination für mythische „Wiederkehr, Zeitlosigkeit, Immer-Gegenwart"[5] zeitigt stets von Neuem ‚wiederkehrendes' quellenkritisches, philosophiegeschichtliches und religionswissenschaftliches „scholarly interest", sodass Manns „use of myth"[6] in der Romantetralogie als ziemlich gut erforscht gelten darf.[7] Allzu selten werden indes die „presence and significance of the

1 Mann, Thomas: Briefe an Karl Kerényi. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 629–653. Hier: S. 648.

2 Schulze-Berge, Sibylle: Heiterkeit im Exil. Ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann. Zur Poetik des Heiteren im mittleren und späten Werk Thomas Manns. Würzburg 2006. Hier: S. 114.

3 Dies Manns programmatischer Terminus zur Beschreibung allerdings nicht des ‚Joseph', sondern des ‚Doktor Faustus' (Mann, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 145–301. Hier: S. 164).

4 GW XI: S. 653.

5 Mann, Thomas: Rede über Lessing. In: Mann, Reden und Aufsätze 1. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. IX. Frankfurt am Main 1974, S. 229–245. Hier: S. 229.

6 Tingey, David L.: Seeing Jaakob. The Poetics of Visuality in Thomas Mann's *Die Geschichten Jaakobs*. Bern 2010. Hier: S. 7.

7 Siehe hierzu z. B. Berger, Willy: Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman ‚Joseph und seine Brüder'. Köln/Wien 1971; Dierks, Manfred: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Bern/Tübingen 1972; Heftrich, Eckhard: Geträumte Taten. Über Thomas Mann. Frankfurt am Main 1993; Sauer, Paul Ludwig: Gottesvernunft. Mensch und Geschichte im Blick auf Thomas Manns ‚Joseph und seine Brüder'. Frankfurt am Main u.a. 1996; Assmann, Jan: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen. München 2006; Dürr, Thomas: Mythische Identität und Gelassenheit in Thomas Manns *Joseph und seine Brüder*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 19 (2006), S. 125–157; Baier, Christian: Zwischen höllischem Feuer und doppeltem Segen. Geniekonzepte in Thomas Manns Romanen *Lotte in Weimar, Joseph und seine Brüder* und *Doktor Faustus*. Göttingen 2011. Hier v. a.: S. 328ff. Die vielleicht ausführlichste

https://doi.org/10.1515/9783110589696-006

visual",[8] die ‚poetics of visuality', oder eben die „symbolische Aufladung des Raumes"[9] in ‚Joseph und seine Brüder' fokussiert. Wenn nun Räume seit dem *spatial turn* als diskussionsbedürftige Analysegröße gelten dürfen und gerade die literaturwissenschaftliche Exilforschung im Zuge des sogenannten *topographical turn*[10] Brüche tradierter Modi der Raumwahrnehmung untersucht, so ist eine raumtheoretisch-raumsemantisch orientierte Relektüre des Joseph mehr als überfällig.[11]

Die einschlägigen Beiträge von Sibylle Schulze-Berge und Julia Schöll, die sich ‚Joseph und seinen Brüdern' aus der Perspektive der Exilforschung zuwenden, erfüllen dieses Desiderat noch nicht. Bei Schulze-Berge wird die Raumstruktur der Tetralogie nicht gesondert untersucht;[12] Schöll spricht ihrerseits

kommentierende Überblicksdarstellung des mythopoetischen Substrats von ‚Joseph und seine Brüder' bietet Fischer, Bernd-Jürgen: Handbuch zu Thomas Manns ‚Josephsromanen'. Tübingen/Basel 2002. Eine kritische Darstellung von Manns mythopoetischem Humanisierungsversuch versucht Paul Bishop: Er beobachtet an der Mythoskonzeption der Romantetralogie eine dezidiert Jungianische Färbung, die Manns Romanprojekt letztlich der intendierten zeitkritischen und faschismusanalytischen Schärfe beraube (Bishop, Paul: *Jung-Joseph*. Thomas Mann's Reception of Jungian Thought in the *Joseph* Tetralogy. In: The Modern Language Review 91.1 [1996], S. 138–158).

8 Tingey: S. 7.

9 Schöll, Julia: Joseph im Exil. Zur Identitätskonstruktion in Thomas Manns Exil-Tagebüchern und -Briefen sowie im Roman *Joseph und seine Brüder*. Würzburg 2004. Hier: S. 251.

10 Der Begriff geht zurück auf Weigel, Sigrid: Zum *topographical turn*. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte. In: KulturPoetik 2 (2002), S. 151–165. Das Verhältnis von *spatial turn* und *topographical turn* beziehungsweise der Status des letzteren innerhalb der anhaltenden kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ‚Räumen' aller Art ist nicht abschließend geklärt (siehe hierzu Winkler/Seifert/Detering: S. 257ff.). Allen definitorischen Schwierigkeiten zum Trotz ist der *topographical turn* hier zumindest erwähnenswert, denn das von Sigrid Weigel perspektivierte Erkenntnisinteresse an der „Bedeutung von Karte und Topographie" sowie „Orte[n] und Landschaften als Voraussetzung von Literatur" ist, wie gleich zu zeigen, für die in den Josephsromanen entworfenen Raumparadigmen durchaus adäquat (Weigel: S. 157).

11 Kristiansens Aufsatz ‚Ägypten als symbolischer Raum der geistigen Problematik Thomas Manns' löst mangels jeglicher Grundierung in konkreten raumtheoretischen Analysen das Versprechen seines Titels leider nicht ein. Siehe Kristiansen, Børge: Ägypten als symbolischer Raum der geistigen Problematik Thomas Manns. Überlegungen zur Dimension der Selbstkritik in Joseph und seine Brüder. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 6 (1993), S. 9–36. Dagegen hat Barbara Thums in jüngerer Zeit eine anschlussfähige Studie zur „Poetik des Exils in den Josephsromanen" vorgelegt, die zwar nicht die Raummotive, wohl aber die ‚Dinge des Exils' und deren Funktion in den Blick nimmt: Siehe Thums, Barbara: Festkleid oder graues Kostüm – Textile Dinge des Exils. Ästhetik und Politik der Kleidung in Thomas Manns Joseph und seine Brüder und Reinhard Jirgls Die Unvollendeten. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 31 (2013), S. 283–298. Hier: S. 290.

12 Das Hauptgewicht ihrer Studie liegt auf humortheoretischen, eben die ‚Heiterkeit' betreffenden Fragestellungen.

zwar mit Recht von einer den Romanen eingeschriebenen „[s]ymbolische[n] Geographie“,[13] unternimmt aber nur eine Probebohrung in die Thematik, wenn sie kurz auf die Motive der Wüste und des Meers zu sprechen kommt[14] und Claude Lévi-Strauss’ Differenzierung zwischen ‚warmen‘ und ‚kalten‘ Kulturen auf Manns Ägypten anwendet.[15] Damit ist die intrikate Semantik des Spatialen in ‚Joseph und seine Brüder‘ noch keineswegs erfasst. Wenn es sich bei Exilierung und Migration um „genuin räumliche[] Prozeß[e]“[16] handelt, welche die Raumwahrnehmung neu zu strukturieren vermögen, so ist anzunehmen, dass Thomas Manns ‚Humanisierung‘[17] des „Mythos“[18] immer auch und immer schon als aufwendige Reflexion über Räumlichkeit angelegt ist – jedenfalls spätestens ab dem „dritte[n] ‚Joseph‘“, ‚Joseph in Ägypten‘, der bereits „[i]m Zeichen des Abschiedes von Deutschland“[19] entstand und den Mann selbst als „Werk des Exils“[20] betrach-

13 Schöll: S. 251.
14 Ebd.: S. 251f.
15 Ebd.: S. 252ff.
16 Deger, Petra: Bewegungen im Raum. Aktuelle Migrationsprozesse als Ausdruck (neuer) transnationaler Räume? In: Raumdeutungen. Ein interdisziplinärer Blick auf das Phänomen Raum. Hrsg. von Sabine Feiner/Karl G. Kick/Stefan Krauß. Münster 2001, S. 195–224. Hier: S. 197.
17 Siehe Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 654–669. Hier: S. 658.
18 Ebd.
19 Ebd.: S. 661.
20 Ebd.: S. 660. Angesichts dieses Selbstkommentars könnte man den nun folgenden Ausführungen den Vorwurf machen, die Josephstetralogie in ungebührlicher Weise als „monolithischen Block“ (Schöll: S. 16) zu behandeln: Denn wie ist die Berücksichtigung *aller* Bände der Tetralogie in diesem Kapitel legitimierbar, wenn der ‚Joseph‘ in Ansehung der Textgenese und gemäß Thomas Mann selbst erst ab dem dritten Band als Exiltext gelten darf? Allerdings widersprach Mann dieser Binnendifferenzierung der Tetralogie gleich selbst, wenn er betonte, dass in den Jahren „von 1926 bis 1942“, in der ganzen Entstehungszeit der Tetralogie, „*jeder* Tag Herz und Hirn mit wildesten Zumutungen bestürmt[]“ habe (Mann, Thomas: Sechzehn Jahre. Zur amerikanischen Ausgabe von ‚Joseph und seine Brüder‘ in einem Bande. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 669–681. Hier: S. 670; Hervorhebung nicht im Original). Das „Jahr 1933“ und der Gang ins Exil hätten demgemäß, wie Kurzke bemerkt, „keinen nennenswerten Einschnitt“ dargestellt (Kurzke 2010: S. 258). Wenngleich Mann erst ab dem dritten Band der Tetralogie von einem „Werk des Exils“ spricht, scheint er also im Rückblick auf die Textgenese sehr wohl jene „monolithische[]“ Rezeptionsweise nahezulegen, die Schöll ablehnt. Ohne einer *intentional fallacy* das Wort reden zu wollen, ist das zumindest mit Blick auf die Raumsemantiken der Exilerfahrung durchaus legitim. Zum einen sind schon die Raumschilderungen des ersten und des zweiten Bands eingebunden in Manns auf die frühen Zwanzigerjahre zurückgehende Reflexionen über den ‚Ort‘ des Autors und seines Schreibens: Die (in den Details gleich zu erhellende) Auseinandersetzung mit den Raumtypen ‚Wüste‘ und ‚Zelt‘ ist hier zwar noch nicht mit einer autobiographischen Exilerfahrung, wohl aber mit dem „Weltbürgerlichkeits- und Vereinigungsgedanken“ verknüpft, den Mann im

tete. Dabei geht es, anders als Günter Grass in seiner idiosynkratischen Lesart der Josephsromane behauptet, gerade nicht um das „Fremdsein an *jedem* Ort […] als allgemein menschliche Lage",[21] sondern um ein auch und vor allem aus raumsemantischer Sicht sehr differenziertes, die Möglichkeit des ‚Ankommens' und der Assimilation keineswegs ausschließendes Nachdenken über das „Fremdsein" und seine jeweils wechselnden ‚Orte' und Topographien.

In der Folge sollen drei[22] signifikante Raumtypen in der Romantetralogie identifiziert und ihre poetologische und identitätsstiftende Funktionalisierung im „räumliche[n] Prozeß" der Exilierung transparent gemacht werden. Konkret wird von den Raumtypen der Wüste, des Gartens oder der Gartenlaube sowie des Zelts die Rede sein, die jeweils distinkte Formen der Raumbezogenheit verhandeln. Sie bilden gleichsam die metaphorologische Struktur dieses ‚Werks des Exils', wenn man unter der Metapher mit Hans Blumenberg eine „authentische Leistungsart der Erfassung von Zusammenhängen"[23] versteht – und mit Elisabeth Bronfen die Exilliteratur ‚zwischen Metapher und Realität', zwischen „authentisch[er] [G]ebunden[heit]" und „metaphorisch[er] [Ü]berform[ung]"[24] lokalisiert. Diese

---

Zusammenhang mit der Überwindung ‚territorialisierenden' Denkens im ‚Zauberberg' konturierte. Zum anderen erzählt die Josephstetralogie natürlich immer schon vom Exil, unbeschadet des Zeitpunkts, ab dem ihr empirischer Autor selbst in den Status des Exulanten rückte: Bereits der erste Band behandelt ja das Exil Jaakobs.

21 Grass, Günter: Die Fremde als andauernde Erfahrung. Rede zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises in Lübeck am 5. Mai 1996. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 9 (1996), S. 257–264. Hier: S. 259; Hervorhebung nicht im Original. Eine kritische Antwort auf Grass' ‚Joseph'-Interpretation gibt Heftrich, Eckhard: Joseph in der Fremde. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 10 (1997), S. 67–82.

22 Diese Einschränkung hat modellhafte Funktion und ist notwendigerweise reduktiv. Es wäre sicherlich möglich und gewinnbringend, auch den Raumtyp der Weidelandschaft mit dem dazugehörigen Brunnen als Ort der Kommunikation und der Soziabilität einzubeziehen; ebenso könnte man die Raumstruktur der Josephsromane in die Vertikale verfolgen und Ägyptens ‚schlammige' Tiefe mit den bestirnten ‚Höhen' Jahwes und seiner Engel kontrastieren. Auch eine Analyse der spatialen Konnotationen der von den typologisch für die Tetralogie wichtigen Brüdern Kain und Abel jeweils repräsentierten Subsistenzweisen dürfte wichtige Resultate zeitigen. Wenn alle diese Aspekte im Folgenden weitgehend ausgeblendet werden, so nur deshalb, weil das vorliegende Kapitel auf eine spezifische Facettierung des Raumdiskurses im Kontext der Exilforschung abstellt.

23 Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt am Main 1993. Hier: S. 77.

24 Bronfen, Elisabeth: Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität. In: arcadia 27 (1992), S. 167–183. Hier: S. 172. Bronfen betont zudem mit Recht die Bedeutung der „Modelle westlicher Mythopoetik" für die ‚Übersetzung' der „Erfahrung der Entortung" in narrative „Repräsentationen": Auch in Manns Bibelbearbeitung ist es ja eines dieser „Modelle", wenn nicht *das* „Modell[] westlicher Mythopoetik" schlechthin, durch welches „das Erlebnis des Exils" metaphorisiert und nachgerade „ontologisier[t]" wird (ebd.: S. 173).

metaphorisch-fiktionalen Raumentwürfe sind dabei als wichtige Elemente von „Thomas Manns narrative[n] Strategien der Identitätskonstruktion“[25] zu lesen, als Elemente einer narrativen Identitätskonstruktion, deren Poetologie grundsätzlich raumverhaftet ist. Diese Identitätskonstruktion ist ja allererst bedingt durch den exilspezifischen „struggle to maintain [one’s] identity“,[26] durch die „Problematik [...], sich in der Fremde neu definieren zu müssen“,[27] kurzum durch die „existenzielle[] Bedrohung der Identität“[28] des Exilierten am ‚anderen Ort des Erzählens‘: Die „Traumatik“ der „Situation des Exils“ erfordert geradezu „eine Fixierung an Sprachbildern und Narrationen“,[29] oder eben an Metaphern, über die Zusammenhänge ‚erfasst‘ werden können.

6.1 Verbannung

Die Wüste und Nietzsches ‚Konzeption des Exils‘

Der erste dieser Raumtypen, die Wüste – der Bernd-Jürgen Fischer in seinem ‚Handbuch zu Thomas Manns Josephsromanen‘ übrigens keinen eigenen Eintrag im Stichwortregister widmet –, ist in der Romantetralogie ein negativ konnotierter Raum. Leitmotivisch wird sie ins „Denklicht[] des Unterweltlichen“[30] gerückt: Mit „Furcht und Abscheu“ erblickt Jaakob den „trüb-rötliche[n] Dunst“ des „Meer[s] der Unreinheit“, das er als „Unterwelt“[31] wahrnimmt, und „rot“ ist die „elende Wüste“ auch bei Josephs Eintritt in dieses „Totenreich“.[32] Farbsymbolisch ist die Wüste stets assoziiert mit den ‚Roten‘, den „Nicht-Gesegneten“, den „Kain-Nachfolger[n]“.[33] Darin folgt Mann zunächst einmal nur seinen Quellen. Aus der Studie über ‚Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum‘ von Adolf Erman und Hermann Ranke wusste Mann, dass die Ägypter ihr Land „Kême“,

25 Schöll: S. 18.
26 Palmier, Jean-Michel: Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and America. London/New York 2006 [1987]. Hier: S. 494.
27 Catani, Stephanie: *Homo sacer* im Exil. Zur Topologie des Exilraums bei Franz Kafka und W. G. Sebald. In: Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie. Hrsg. von Christoph Kleinschmidt/Christina Hewel. Würzburg 2011, S. 201–212. Hier: S. 204.
28 Thurner, Christina: Der andere Ort des Erzählens. Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten. Köln 2003. Hier: S. 278.
29 Bronfen: S. 168.
30 GW IV: S. 135.
31 Ebd.: S. 221.
32 Ebd.: 684f.
33 Schöll: S. 252; siehe hierzu auch Tingey: S. 167.

„‚das Schwarze'", nannten, nach dem fruchtbaren „schwarze[n] Nilschlamm", und dies „im Gegensatz zu dem unfruchtbaren ‚roten' Lande der umgebenden Wüsten".[34] Der Analogisierung von Wüste und Unterwelt sodann konnte Mann bei der Lektüre babylonischer Mythen begegnen.[35]

‚Elend' ist die Wüste in den Josephsromanen aber noch aus einem ganz anderen Grund: Sie wird von allem Anfang an als Exilraum inszeniert (der sie ja auch im Bibeltext ist). In die „Wüste" hatte „Isaaks Gegenbruder Ismael [...] abwandern müssen",[36] und in der fragmentarischen, wahrscheinlich an die Ismael-Geschichte angelehnten Erzählung[37] des alten ismaelitischen Kaufmanns, der Joseph nach Ägypten führt, erscheint sie schon als topischer Verbannungsort:

> Ich weiß von Mären und Vorkommnissen, die nicht für wahrscheinlich gelten und sich dennoch ereignen. Ich weiß von jenem, der aus Adel und schönem Range, darin er sich kleidete mit Königsleinen und sich salbte mit Freudenöl, getrieben wurde in Wüste und Elend –[38]

Der Kaufmann „unterbr[i]ch[t]"[39] seine Erzählung, weil er mit „Betroffenheit"[40] in Joseph den leibhaftigen Wiedergänger jener aus „Adel und schönem Range" ins Wüsten-Exil geratenen Figur erblickt, wobei es Joseph natürlich gelingen wird, die ‚rote' Wüstenunterwelt zu verlassen. Als ‚elender' Raum für ‚Elende', als unfruchtbarer und unwirtlicher, gewissermaßen semantisch entsättigter Ort, an „de[m] es kein Säumen"[41] geben und der höchstens „räuberisch-kriegerische[n]"[42] Stämmen als Heimstatt dienen kann, ist die Wüste bei Mann immer schon mit der „Problematik des desorientierten" – oder eben exilierten –, „in keine verbindliche soziale, natürliche oder moralische Ordnung integrierten [...] Menschen"[43]

---

34 Erman, Adolf: Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum. Neu bearbeitet von Hermann Ranke. Tübingen 1923. Hier: S. 15, „Kême" von Thomas Mann mit Bleistift unterstrichen (Exemplar aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 2401).
35 Siehe Fischer: S. 446.
36 GW IV: S. 135.
37 Siehe Fischer: S. 446.
38 GW IV: S. 676.
39 Ebd.
40 Ebd.: S. 677.
41 Ebd.: S: 700.
42 Ebd.: S. 130.
43 Schmitz-Emans, Monika: Die Wüste als poetologisches Gleichnis. Beispiele, Aspekte, Ausblicke. In: Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos. Hrsg. von Uwe Lindemann/Monika Schmitz-Emans. Würzburg 2000, S. 127–151. Hier: S. 127. Allerdings tauchen die Josephsromane nicht unter den von Schmitz-Emans genannten „Beispiele[n]" einer ‚wüstenartigen' Poetologie auf.

tingiert. Die solchermaßen pejorativ semantisierte Wüstentopographie wird zur Allegorie eines bestimmten Paradigmas exilischer Existenz: Im Raumtypus der unfruchtbaren, von der Segenskraft unberührten Wüste wird das Exil als Verbannung begriffen.[44]

Diese eindeutige Besetztheit der Wüste ist nicht nur Manns Bibellektüre und seinen ägyptologischen Quellen geschuldet. Sie ist außerdem lesbar als raumsemantisches Substrat einer unter dem Eindruck der Exilerfahrung stehenden Auseinandersetzung Manns mit Nietzsche. Als wichtigstes Zeugnis dieser Auseinandersetzung führt die Forschung gemeinhin das Reisetagebuch ‚Meerfahrt mit Don Quijote' (1934) an: Dieses münde „in einen geträumten, aber konsequenten Abschied" von den „Lehren Nietzsches", deren „Irrationalität" nicht kompatibel sei mit der „Welt des Geistes und der Humanität",[45] die Thomas Mann nach dem Gang ins Exil zu repräsentieren beanspruchte. „Auf verborgener Ebene"[46] wird diese behutsame Distanzierung von Nietzsche in der ‚Meerfahrt' laut Schulze-Berge beispielsweise dann vorgenommen, wenn Mann sein aktuelles mythopoetisches Romanprojekt gegen „die überall grassierende Begier nach dem ‚Irrationalen'" verteidigt: „Als Erzähler bin ich zum Mythus gelangt", heißt es in dieser poetologischen Passage,

> indem ich ihn freilich [...] humanisiere, mich an einer Vereinigung von Mythus und Humanität versuche, die ich für menschheitlich zukünftiger halte als den einseitig-augenblicksgebundenen Kampf gegen den Geist, das [...] Herumtrampeln auf Vernunft und Zivilisation.[47]

Das ehemalige Vorbild, dessen „reine[n] und heilige[n] Name[n]"[48] Mann noch pries, als er die Arbeit an den Josephsromanen schon aufgenommen hatte, wird in der ‚Meerfahrt' aber auch explizit verabschiedet: dann nämlich, wenn Mann

44 So auch in einem wichtigen Kollateraltext der Josephstetralogie, in der Erzählung ‚Das Gesetz' (1943). Hier ist die Wüste ebenfalls ein „unholde[s]", „tote[s]", „wasser- und fruchtlose[s]" „Gelände" und gemäß dem Gottesurteil der Verbannungsort für all jene, „die jetzt über zwanzig sind" und dem goldenen Kalb gehuldigt haben: „[,][S]ie sind mit ihren Leibern der Wüste verfallen.'" (Mann, Thomas: Das Gesetz. In: Mann, Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VIII. Frankfurt am Main 1974, S. 808–876. Hier: S. 832; S. 874).
45 Schulze-Berge: S. 95.
46 Ebd.
47 Mann, Thomas: Meerfahrt mit ‚Don Quijote'. In: Mann, Reden und Aufsätze 1. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. IX. Frankfurt am Main 1974, S. 427–477. Hier: S. 464f.
48 Mann (‚Briefe aus Deutschland'): S. 60 (die Formulierung findet sich im achten ‚German Letter' an ‚The Dial' vom Juli 1928). Siehe auch das Lob auf „Nietzsches hohes und bildendes Deutschtum" in der ‚Pariser Rechenschaft' (1926): Mann, Thomas: Pariser Rechenschaft. In: Mann, Essays II. 1914–1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2002, S. 1115–1214. Hier: S. 1161.

Nietzsches „hektische[n] Kampf [...] gegen das Christentum“ als „unnatürliche Exzentrizität“ tadelt und sich stattdessen den „ausgewogener[en]“ und „psychisch freier[en]“[49] Goethe zum Vorbild nimmt.

Ähnliches geschieht in der prima facie rätselhaft anmutenden Traumschilderung, die den Reisebericht beschließt:

> Mir träumte von Don Quijote, er war es selbst, und ich sprach mit ihm. Wie wohl die Wirklichkeit [...] sich unterscheidet von der Vorstellung, die man sich von ihr gemacht, so sah er etwas anders aus als auf Abbildungen: er hatte einen dicken, buschigen Schnurrbart, eine hohe, fliehende Stirn und unter ebenfalls buschigen Brauen graue, fast blinde Augen. Er nannte sich nicht den Ritter von den Löwen, sondern Zarathustra.[50]

Das von „Mitleid“ getragene „‚Nicht-Ernstnehmen‘“[51] (oder besser Nicht-*mehr*-Ernstnehmen) Nietzsches macht „de[n] ganze[n] Essay“ als „eine Art Anti-Zarathustra“[52] lesbar: Was als Reisetagebuch daherkommt, rückt unterhalb der Textoberfläche eben den ‚humanisierten‘ Mythos gegen „Zarathustras Heroismus“[53] in Stellung. ‚Meerfahrt mit Don Quijote‘ ist folglich zweifelsohne als „Schlüsselwerk“[54] für Thomas Manns Schaffen im Exil zu taxieren. Nur stellte die Forschung bis dato keinen direkten Bezug her zwischen dem in Abgrenzung zu Nietzsche entworfenen Humanisierungsprogramm der ‚Meerfahrt‘ und der tatsächlichen künstlerischen Umsetzung dieses Programms in den Josephsromanen. Anders und genauer ausgedrückt: Die diffuse Ambivalenz gegenüber Nietzsche in ‚Meerfahrt mit Don Quijote‘ ist in der Raumsemantik der Josephstetralogie konkretisiert, und zwar in der dort leitmotivischen Abwertung der Wüste – der Ineinssetzung von Wüsten-Exil und gnadenentrückter Verbannung.

‚Also sprach Zarathustra‘, dasjenige Werk, das in der ‚Meerfahrt mit Don Quijote‘ synekdochal für Nietzsches Philosophie eintritt, entwirft eine Raumhierarchie, in der die Wüste auffälligerweise „vor das Land“[55] zu stehen kommt: „In der Wüste wohnten von je die Wahrhaftigen, die freien Geister, als der Wüste Herren [...].“[56] Der „tragsame

49 GW IX: S. 462.
50 Ebd.: S. 477.
51 Schulze-Berge: S. 98.
52 Staub, Martial: Im Exil der Geschichte. In: Zeitschrift für Ideengeschichte II.1 (2008), S. 5–23. Hier: S. 12.
53 Ebd.: S. 13.
54 Hage, Volker: Mit Don Quijote nach Amerika. Über Thomas Manns ‚Seitensprung‘ im Jahre 1934. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 10 (1997), S. 53–65. Hier: S. 53.
55 Kreis, Rudolf: Nietzsche, Wagner und die Juden. Würzburg 1995. Hier: S. 54.
56 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Leipzig 1904. Hier: S. 150 (Exemplar aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 621: 6).

Geist […] eilt […] in seine Wüste",[57] wo er die bekannten „[d]rei Verwandlungen"[58] durchläuft, vom „beladen[en]" „Kameele" zum selbstbestimmten „Löwen"[59] und „zuletzt" zum „[u]nschuld[igen] […] Kinde."[60] Die „einsamste[] Wüste" ist im ‚Zarathustra' das Setting dieser produktiven „Verwandlung"[61] des Menschen vom traditionsbelasteten ‚Kamel' zunächst zum ‚Löwen', der überkommene Werte in Frage stellt, und dann zum Telos einer erneuerten kindhaften Unschuld. Nietzsches Wüste ist, kurzum, alles andere als unfruchtbar und elend, kein Ort der Verbannung, sondern vielmehr der Schauplatz „einer dreistufigen Befreiung des Geistes",[62] „eines temporalen und qualitativen Neuanfangs."[63] Ohnehin ist Zarathustra, im Gegensatz zu Ismael und Joseph, „aus eigenen Stücken im Exil", das bei Nietzsche als Katalysator für die Schaffung neuer „Werte […] aus den Überresten zerstörter Werte" begriffen wird – Zarathustras Gang in die Wüste kommt einem „Ursprungsmythos"[64] gleich. Diesen scheinen die Josephsromane zu invertieren, denn hier ist die Wüste klar negativ besetzt: In ‚Joseph und seine Brüder' wird Zarathustras freiwillig-fruchtbares Wüstenexil zum latenten Bedrohungsszenario einer Verbannung in die segenslose ‚Unterwelt' der ‚Roten'.

Wenn Don Quijote im assoziativ-traumlogischen Schluss der ‚Meerfahrt' als Zarathustra mit „buschige[m]" Nietzsche-Schnurrbart auftritt und ausgerechnet an dieser Stelle auch Quijotes Beiname „Ritter von den *Löwen*" fällt, so ist schon im Reisebericht eine Überblendung von Sinnkomplexen zu beobachten, die durch die ganz und gar anti-nietzscheanische Semantisierung der Wüste in den Josephsromanen programmatisch abgerundet wird. Was das Bekenntnis zum ‚ausgewogeneren' Goethe und die vorerst im Traum vollzogene Distanznahme von Nietzsche in der ‚Meerfahrt' nur andeuten, ist in ‚Joseph und seine Brüder' mit einiger Akribie realisiert: namentlich die Verabschiedung einer nietzscheanischen „Konzeption[] des Exils".[65]

Eine solche begreift das Exil – beziehungsweise den paradigmatischen Exilort der Wüste – als geschichtsphilosophischen Glücksfall, als Gelegenheit zur revitalisierenden Zerstörung tradierter und zur Schaffung neuer Werte. So kann

57 Ebd.: S. 34.
58 Ebd.: S. 33.
59 Ebd.: S. 34.
60 Ebd.: S. 35.
61 Ebd.: S. 34.
62 Kang, Yong-Soo: Nietzsches Kulturphilosophie. Würzburg 2003. Hier: S. 64.
63 Ulrich, Antonia: Nietzsches Konzeption des Neuen. Ein Blick auf *Also sprach Zarathustra*. In: Kant und Nietzsche im Widerstreit. Hrsg. von Beatrix Himmelmann. Berlin 2005, S. 243–259. Hier: S. 249.
64 Staub: S. 12.
65 Ebd.

und will Thomas Mann die Dinge nicht sehen. „Neue“, äußerst dubiose „Werthe schaffen“[66] zu jener Zeit ja bereits die Nationalsozialisten; die Herausforderung besteht also, nietzscheanisch gesprochen, gerade im Festhalten „am Mechanismus der Zivilisation“, am wertbeladenen Kamelstadium:

> Setzt sich auch bei mir in diesem Gefallen [an der Seereise, Anm. v. J. R.] [...] der Überdruß am Mechanismus der Zivilisation durch – die Neigung, ihn aufzugeben, ihn zu verleugnen, ihn als tödlich für Seele und Leben zu verwerfen und eine Daseinsform zu bejahen und zu suchen, welche dem Primitiven, Elementaren, Ungesicherten, Kriegsmäßig-Improvisierten und Abenteuerlichen wieder näher wäre? Spricht auch aus mir die überall grassierende Begier nach dem ‚Irrationalen‘, dieser Kult, für dessen menschliche Gefahren und Eignung zum Mißbrauch mein kritisches Gefühl doch wach war und dem ich aus europäischer Sympathie für Vernunft und Ordnung widerstrebte [...]?[67]

Die Stilisierung der Wüste in ‚Joseph und seine Brüder‘ ist einlesbar in dieses gefährdete Bestreben, an „Vernunft und Ordnung“ festzuhalten: ein Bestreben, das in der ‚Meerfahrt‘ mit einer bereits expliziten Distanzierung von Nietzsches Philosophie einhergeht und in der eigenwilligen Gestaltung des Wüstenmotivs im ‚Joseph‘ kulminiert.

Der geschichtsphilosophische Mehrwert, den Nietzsche dem Gang in die Wüste abzugewinnen vermag, wird also in den Josephsromanen kassiert. Der bei Nietzsche mit diesem Raumtypus assoziierten Exilkonzeption, welche die Exilierung „als Chance“[68] zum wertüberwindenden und wertschaffenden „Neubeginnen“[69] deutet, tritt in der ‚Meerfahrt‘ der Wunsch nach der *Bewahrung* von Werten entgegen, der die Raumsemantik der Josephsromane entsprechend prägt: Wenn die in der Wüsteneinsamkeit unternommene Wertzertrümmerung im Geiste Zarathustras keine adäquate Antwort auf den nationalsozialistischen „Kult“ des „‚Irrationalen‘“ darstellt, so ist es nichts als folgerichtig, dass die Wüste im ‚Joseph‘ nur noch als in jeder Hinsicht „leidige[r]“ Ort imaginiert wird, den „es so rasch wie nur tunlich zu durchschreiten und hinter sich zu legen“[70] gilt.

66 Nietzsche 1904: S. 35.
67 GW IX: S. 464.
68 Auch das ‚Exil-als-Chance‘ ist ein ‚Exil-Topos‘, und zwar einer, den Thomas Mann aus seinem nächsten Umfeld kannte: Als „Chance“ nämlich konnte Klaus Mann das Exil sehen, zumindest bis zum Kriegsausbruch (Utsch, Susanne: Sprachwechsel im Exil. Die ‚linguistische Metamorphose‘ von Klaus Mann. Köln u.a. 2007. Hier: S. 279).
69 Nietzsche 1904: S. 35.
70 GW IV: S. 700.

6.2 Assimilation

Aggadische Gärten

Diese auffällige Semantisierung und Wertung des Raumparadigmas ‚Wüste' im Sinne eines metatextuellen Nietzsche-Kommentars ist nun vielleicht nicht allein eine Konsequenz der sich im Exil herauskristallisierenden Vorliebe Manns für den „psychisch freier[en]" Goethe,[71] der Manns Josephsprojekt ja allererst anregte.[72]

---

71 Wobei die Gartenmotivik des ‚Joseph' durchaus auch auf dieses in der ‚Meerfahrt' programmatisch an Nietzsches Stelle gerückte Vorbild zurückführbar ist, zeichnet doch Goethe in ‚Dichtung und Wahrheit' den Raumtypus des Gartens, insbesondere des bei Mann ebenfalls wichtigen *Baum*gartens (siehe GW IV: S. 880), uneingeschränkt positiv: „[M]ein Weg [ging] gewöhnlich zur Stadt hinaus und zu den Grundstücken, welche mein Vater vor den Toren besaß, Das [sic] eine war ein großer Baumgarten, dessen Boden als Wiese benutzt wurde und worin mein Vater das Nachpflanzen der Bäume, und was sonst zur Erhaltung diente, sorgfältig beobachtete [...]. Noch mehr Beschäftigung gab ihm ein sehr gut unterhaltener Weinberg vor dem Friedberger Tore [...]. Es verging in der guten Jahrszeit fast kein Tag, daß nicht mein Vater sich hinaus begab, da wir ihn denn meist begleiten durften und so von den ersten Erzeugnissen des Frühlings bis zu den letzten des Herbstes Genuß und Freude hatten. Wir lernten nun auch mit den Gartengeschäften umgehen, die, weil sie sich jährlich wiederholten, uns endlich ganz bekannt und geläufig wurden." (Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit. Erster und zweiter Teil. Leipzig o. J. Hier: S. 184. Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 532: 11).

72 Denn im 4. Buch von ‚Dichtung und Wahrheit' heißt es: „Wenn eine stets geschäftige Einbildungskraft [...] mich zu verwirren drohte, so flüchtete ich gern nach jenen morgenländischen Gegenden, ich versenkte mich in die ersten Bücher Mosis und fand mich dort unter den ausgebreiteten Hirtenstämmen zugleich in der größten Einsamkeit und in der größten Gesellschaft. Diese Familienauftritte [...] lassen uns nun zum Schluß noch eine Gestalt sehen, an der sich besonders die Jugend mit Hoffnung und Einbildungen gar artig schmeicheln kann: Joseph, das Kind der leidenschaftlichsten ehelichen Liebe. [...] Höchst anmutig ist diese natürliche Erzählung, nur erscheint sie zu kurz, und man fühlt sich berufen, sie ins Einzelne auszumalen." (ebd.: S. 164f.; der letzte Satz ist mit einer Bleistiftanstreichung von Thomas Manns Hand versehen). Die Josephsromane sind also in toto lesbar als Versuch einer großangelegten *imitatio Goethe*, oder, durch die Linse von Harold Blooms Theorie der *anxiety of influence*, als ödipaler Versuch des Nachgeborenen, den Übervater-Autor zu übertrumpfen, der es ja letztendlich versäumte, die Josephsgeschichte „ins Einzelne auszumalen". Diese Programmatik legte Thomas Mann gleich selbst in wünschbarer Deutlichkeit offen: „Der unmittelbare Anstoß zum ‚Joseph' kam mir von einem Münchner Maler und Bekannten, der von mir eine Bildermappe eingeleitet haben wollte, eine hübsche graphische Darstellung der Schicksale des Joseph [...]. Ich las sie in meiner alten Familienbibel nach und ‚fand' bestätigt, was Goethe in ‚Dichtung und Wahrheit' schreibt [...]. Noch ahnte ich nicht, wie sehr mir dieses Wort zum Motto vieler Arbeitsjahre werden sollte. [...] Es ist ein Joseph-Spiel, dieser Roman. Der imitatio Gottes, in der Rahels Sohn sich gefällt, entspricht meine imitatio Goethe's: eine Identifizierung und unio mystica mit dem *Vater*." (Mann, Thomas: On myself. In; Mann, Nachträge. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XIII. Frankfurt am Main 1974, S. 127–169. Hier: S. 163; S. 169; Hervorhebung im Original).

In der Raumhierarchie der Josephsromane rangiert über der negativ besetzten Wüste ein Raumtypus, der seinerseits in ein intrikates Bezugssystem eingebunden ist: die Rede ist vom Garten und von der Gartenlaube. In ägyptischen Gärten[73] spielen sich einige der überhaupt signifikantesten Szenen der Tetralogie ab: Im „Lusttempelchen [...] des schönen Gartens" lauscht Joseph Potiphars „heiligen Eltern"[74] Huij und Tuij das Geheimnis der am „Söhnchen" verübten „Sühnetat"[75] ab, erlangt dann, auf diesem Wissen eloquent aufbauend, im „Baumgarten"[76] Potiphars Gunst – und wird in einem Kunstgarten, der ‚kretischen Laube'[77] Pharaos, von diesem „erwähl[t] und erhöh[t]".[78] Die Insistenz auf dem Garten als Schauplatz der Handlung ist prima facie, wie schon die Schilderungen der Wüste, quellenkritisch erklärbar.[79] Die kunstvoll miteinander verflochtenen Gartensze-

73 Kinder verweist mit Recht auf die Bedeutung der „Wasser- und Strommetaphorik" in ‚Joseph und seine Brüder', aber wenn sie „Ägypten", das Gartenmotiv ausklammernd, kurzerhand als „[d]as Land der Ströme" bezeichnet, so ist das doch eine reduktiv anmutende Lesart (Kinder: S. 135).

74 GW IV: S. 794.

75 Ebd.: S. 863; S. 870.

76 Ebd.: S. 880.

77 Fischer liest diese „Loggia [...] von seltener Schönheit" (GW V: S. 1411) als „Kulturfortschritt" im Vergleich zum „Lusthäuschen Huijs und Tuijs": „Für das Brettspiel, das Wettkampf und Sexualität konnotierte, tritt" in der ‚kretischen Laube' „das Saitenspiel ein [...], statt zu knien darf Joseph jetzt stehen [...]. Die künstlerische Ausgestaltung der Laube wendet sich den Freuden des menschlichen Leben [sic] zu, im Gegensatz zum dekorativen Realismus des Lusthäuschens [...]. Mit der kulturellen Lösung von den tradierten Mustern der Vorzeit verbindet sich, zumindest in Echnatons Umgebung, der Fortschritt in eine weltoffene Gesellschaft, die mühelos fremde architektonische und sprachliche Einflüsse integriert [...]. Nur in diesem Rahmen kann der Aufstieg eines Ausländers zum zweiten Mann im Staate glaubwürdig erscheinen." (Fischer: S. 710).

78 GW V: S. 1478.

79 Über die Rolle des Gartens in der altägyptischen Kultur informierte sich Thomas Mann nach Ausweis seiner Lektürespuren gleich in mehreren seiner Nachschlagewerke. Bei Erman/Ranke heißt es beispielsweise: „Hier [im Hof, Anm. v. J. R.] liegt ein sich abgeschlossener Teil der Hauptanlage vor uns, der zum Herrenhause gehörige Garten. [...] Es ist, als hätte der Baumeister diesen Garten als das Heiligtum des Hauses in ganz besonderer Weise hervorheben wollen. Und in der Tat finden wir, gerade diesem Tore gegenüber und durch eine von Bäumen und Büschen umstandene Brunnenanlage, von ihm getrennt ein aus Ziegeln aufgemauertes, kioskartiges Tempelchen, durch eine Rampe zugänglich. Es ist zwischen hohen Bäumen versteckt und war im Innern mit Reliefs geschmückt, die den König der Sonne opfernd darstellten." (Erman/Ranke: S. 203f.; Unterstreichungen von Thomas Manns Hand. Der Abschnitt bis und mit „[e]s ist zwischen" ist zudem seitlich angestrichen und mit der Marginalie „Kiosk" versehen). An gleicher Stelle werden die „Pavillon[s]" als Rückzugsorte hervorgehoben, in denen „der Hausherr des Abends [sitzt] und den Wasservögeln zu[sieht]" (ebd.: S. 208; Unterstreichungen von Thomas Manns Hand, zusätzlich seitlich angestrichen). Diese Beschreibungen sind nahezu wörtlich in die Schilderung des ‚Lusthäuschens' eingegangen: „Unterdessen trat Joseph [...] in Potiphars

nen des Romans sind jedoch in ihrer schieren Detailfülle sicherlich mehr als nur Reflexe der von Mann verwendeten Quellenliteratur.

Wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Josephsromane in der Darstellung der Wüste, wie gezeigt, eine bestimmte „Konzeption[] des Exils" verhandeln und verwerfen, so liegt die Annahme nahe, dass dem Raumtypus des Gartens eine ähnliche Funktion zukommt. Wie schon für die im ‚Joseph' begegnende Abwertung der Wüste lässt sich für die entsprechende Aufwertung des Gartens denn auch ein Gewährsmann beziehungsweise ein einschlägiger Hypotext ausmachen: Die Rede ist von Heinrich Heine und seinem Gedicht ‚Jehuda Ben Halevy' aus dem ‚Romanzero', das Thomas Mann gekannt haben dürfte.[80] Heines panegyrische Ballade nobilitiert den mittelalterlichen Philosophen und Dichter Jehuda ben Samuel ha-Levi unter Verwendung eines auch in den Josephsromanen belegbaren biblischen Begriffs zur „Feuersäule[81] des Gesanges, / Die der Schmerzenskarawane / Israels vorangezogen / In der Wüste des Exils."[82] Die „Wüste des Exils" als Transitort der „Schmerzenskarawane" entspricht ganz dem in Abgrenzung zu Nietzsche ausgeführten Wüstenmotiv des ‚Joseph' – und auch der Garten figuriert prominent in Heines Gedicht.

Garten hinaus und fand sich unter den schönsten Sykomoren, Dattel- und Dumpalmen, Feigen-, Granat- und Perseabäumen [...]. Zwischen den Bäumen halb versteckt, lag auf einer kleinen Aufschüttung mit Rampe das zierlich buntbemalte Lusthäuschen und blickte auf das viereckige, von Papierschilf umstandene Teichbassin" (GW IV: S. 852) – allerdings gibt es hier keine Reliefs mit Opferhandlungen, sondern eben in „dekorative[m] Realismus" gehaltene „[l]ustige und natürliche Malereien" (ebd.: S. 853), die den Kontrast zur ‚kretischen Laube' Pharaos betonen. Zu Gärten und Gartenhäusern las Mann augenscheinlich auch Wiedemann, Alfred: Das alte Ägypten. Heidelberg 1920. Hier: S. 163, mit Unterstreichung des Worts „Gartenhäusern" (Exemplar aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 2404); Steindorff, Georg: Die Kunst der Ägypter. Leipzig 1928. Hier: S. 16 (Exemplar aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 2407); Blackman, A.[ylward] M.[anley]: Das hundert-torige Theben. Hinter den Pylonen der Pharaonen. Übersetzt von Günther Roeder. Leipzig 1926. Hier: S. 9, mit Unterstreichung des Satzteils „lustig bemalter Holzpavillon" (Exemplar aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 2409).

80 Zumal er im Entstehungskontext der und sogar mit direktem Bezug auf die Josephsromane, im Jahr 1933, ein Zitat aus Heines ebenfalls im ‚Romanzero' enthaltenem Gedicht ‚Der Dichter Firdusi' in den Aufsatz ‚Über Oskar Kokoschka' einflocht. Die Annahme einer ‚Romanzero'-Lektüre im Umfeld der Arbeit an ‚Joseph und seine Brüder' erscheint mit Blick auf diesen Aufsatz plausibel (siehe Mann, Thomas: Über Oskar Kokoschka. In: Mann, Reden und Aufsätze 2. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. X. Frankfurt am Main 1974, S. 914–916. Hier: S. 915).

81 GW IV: S. 708; GW V: S. 1605.

82 Heine, Heinrich: Sämtliche Werke. Erster Band. Hrsg. von Rudolf Frank. München/Leipzig 1923. Hier: S. 344 (Exemplar aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 585: 1).

Mit einem „Garten“ vergleicht Heine die Haggada oder – in seiner Schreibung – „Hagada“,[83] also die „nicht-gesetzlichen Teile der Talmud-Literatur“,[84] „die erzählerischen Formen des nachbiblischen Schrifttums“, bestehend aus „Erzählungen, Anekdoten und Weisheitssprüche[n]“:[85]

> Also leuchtet auch der Talmud
> Zwiefach, und man teilt ihn ein
> In Halacha und Hagada.
> Erstre nannt’ ich eine Fechtschul’ –
>
> Letztre aber, die Hagada,
> Will ich einen Garten nennen,
> Einen Garten, hochphantastisch
> Und vergleichbar jenem andern,
>
> Welcher ebenfalls dem Boden
> Babylons entsprossen weiland –
> Garten der Semiramis,
> Achtes Wunderwerk der Welt.[86]

„[I]m Gegensatz zur Halacha“,[87] dem rechtlichen Teil der jüdischen Überlieferung, ist die Haggada „frei“, so Hugo Fuchs, der im betreffenden Artikel des ‚Jüdischen Lexikons‘ übrigens seinerseits auf Heines „schöne Schilderung“[88] zu sprechen kommt. Der Haggada

> liegt nicht hauptsächlich an der Stützung des Überlieferten, sondern an der Zutat zu diesem, die natürlich gleichfalls ‚glaubenskräftig‘ sein muß[] […]. Die H.[aggada] ist also Fortsetzung des Prophetismus und der bibl.[ischen] Dichtkunst und ihres persönlich frei schaffenden Geistes. Ihre Freiheit besteht aber auch in der losen Folge der Gedanken, in der spontanen Herzensfrömmigkeit, in der Subjektivität beim Auslegen der Schrift und ethischen Empfinden und in der Unbekümmertheit um Widersprüche, die sich unmöglich ausgleichen lassen; daher haben die H.[aggada]-Sätze keine bindende Autorität […]. […] Der H.[aggada] liegt mehr an der Idee als an der Einzelheit, mehr an der allgemeinen Empfindung […] und dem inneren Verständnis als an Begriff und Tat. Sie ist nicht exakt, aber ergreifend, rührend oder witzig; sie befiehlt nicht, sondern empfiehlt. […] Sie bedient sich des Spiels der Phantasie.[89]

83 Ebd.: S. 341.
84 Fuchs, Hugo: Haggada. In: Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden, Bd. II. D – H. Berlin 1927, S. 1330–1336. Hier: S. 1330.
85 Hoffmann, Daniel: Bruchstücke einer großen Tradition. Gattungspoetische Studien zur deutsch-jüdischen Literatur. Paderborn 2005. Hier: S. 109.
86 Heine: S. 341f.
87 Fuchs: S. 1334.
88 Ebd.
89 Ebd.

Auch wenn man nicht wüsste, dass Thomas Mann mit der Erzähltradition der Haggada vertraut war,[90] könnte man in Fuchs' Ausführungen ohne interpretatorische Gewalt etwas wie ein poetisches Programm für die Josephsromane erkennen: Manns ‚humanisierter' und dabei „ergreifend[er], rührend[er] oder witzig[er]" ‚Mythos' ist zweifelsohne dem „frei schaffenden Geist[]", der „spontanen Herzensfrömmigkeit" und der „Subjektivität beim Auslegen der Schrift" verpflichtet, die auch der Haggada eignen.[91]

Die wichtigste Vermittlungsinstanz für das aggadische Erzählparadigma ist dabei Micha Josef bin Gorion beziehungsweise Micha Josef Berdyczewski.[92] Von dessen Anthologie ‚Die Sagen der Juden' besaß Thomas Mann drei Bände und annotierte sie intensiv; in seiner Nachlassbibliothek findet sich zudem ein ebenfalls mit vielen Anstreichungen und Marginalien versehenes Exemplar von Berdyczewskis ‚Joseph und seine Brüder'.[93] Es ist kein Zufall, dass sich gerade diese aggadischen Narrative für Mann als äußerst anschlussfähig erwiesen. Berdyczewski vertrat einen Haggada-Begriff, der problemlos an das Humanisierungs-

---

90 „Ich hatte und habe größte Freude an der kostbaren Ausgabe der ‚Offenbacher Haggadah' [...]; und der Besitz ist mir gerade jetzt besonders lieb und wertvoll, wo ich eben begonnen habe, den Schlußband der Joseph-Serie zu schreiben." (Brief an Siegfried Guggenheim vom 31.8.1940, in Mann, Thomas: Selbstkommentare. ‚Joseph und seine Brüder'. Hrsg. von Hans Wysling. Frankfurt am Main 1999. Hier: S. 186).

91 Allgemeiner gesprochen, evozieren die Josephsromane auch die von Franz Rosenzweig umrissene Poetologie der ‚biblischen Erzählung': „[S]ie", also die biblische Erzählung, „will ihren Hörer grade nicht aus seiner Gegenwart herausversetzen; sie will ihn nicht selbstvergessen machen; grade ihn in seiner vollen Geistes- und Leibesgegenwart will sie ansprechen und aufhorchen lassen. Sie darf also den zeitlichen Abstand durch keinerlei Fiktion aus der Welt schaffen. [...] Die Geschichte könnte ihn, grade weil sie ihn in seiner ganzen heutigen Wirklichkeit angehen will, nie etwas angehen, wenn es nur die geschilderte, die ‚epische' Erzählung des eben Geschehenen gäbe und nicht auch eine andere Art des Erzählens, dem die Zeit der Begebenheit ganz gleichgültig ist und das, einerlei ob das Geschehene längst oder grade eben, ja einerlei ob es überhaupt je geschehen ist, es in die unmittelbare Gegenwart des Hörers rückt, es also zum notwendigen Durchgangspunkt des Gesprächs macht: die Anekdote." (Rosenzweig, Franz: Das Formgeheimnis der biblischen Erzählungen. In: Rosenzweig, Zweistromland. Kleinere Schriften zu Glauben und Denken. Gesammelte Werke, Bd. 3. Hrsg. von Reinhold Mayer/Annemarie Mayer. Dordrecht 1984, S. 817–829. Hier: S. 820).

92 Hier erhält die oben umrissene These, wonach Mann in den Josephsromanen eine verdeckte Distanzierung von Nietzsche und die Annäherung an Goethe und die aggadische Erzähltradition betreibt, einen Schönheitsfehler: Berdyczewski war entschiedener Nietzscheaner. Ob Thomas Mann das wusste, ist indes fraglich. Ohnedies ist Manns Abgrenzung von Nietzsche, wie sie sich in der ‚Meerfahrt' ankündigt, nicht als Etablierung einer rigiden Frontlinie zu verstehen, sondern als Relativierung und Abmilderung der im Exilkontext als unzeitgemäß empfundenen „unnatürliche[n] Exzentrizität" Nietzsches.

93 Siehe zur Einbindung dieser ‚aggadischen' Erzählsammlung in die Josephstetralogie auch Sabel, Johannes: Die Geburt der Literatur aus der Aggada. Tübingen 2010. Hier: S. 264.

programm der Josephsromane vermittelbar war und zu dem Berdyczewski, wie der exilierte Thomas Mann, im Kontext einer „Krise“ und eines „Bruches mit der Tradition“[94] gelangt war:

> Wir können nicht weiter dem Pfad folgen, den wir bisher gegangen sind, und können nicht fortfahren zu leben wie bisher. Unsere alte Kultur hat uns ins Exil geschickt. Wir brauchen eine radikale Erneuerung, eine völlige Verschmelzung unserer Menschlichkeit und unseres Judentums. Das ist nur möglich wenn wir die Möglichkeit einer neuen Literatur schaffen, die eher menschlich als religiös sein wird.[95]

Dass nun Thomas Manns ‚Joseph und seine Brüder‘, poetologisch betrachtet, „rabbinic techniques“[96] mobilisiert und eine aggadische, aus Manns Berdyczewski-Lektüre herleitbare „Verschmelzung“ von „Menschlichkeit und [...] Judentum[]“ perspektiviert, ist selbstverständlich keine neue Erkenntnis. Als waschechter ‚Aggadist‘ wurde Mann bereits vor der Fertigstellung seiner Romantetralogie wahrgenommen,[97] und in jüngerer Zeit macht Johannes Sabel in den Josephsromanen gar die eigentliche „Überführung“ der „literarischen Aggada [...] in die deutsche Romanliteratur“ aus: Die Haggada sei in Manns Tetralogie „zurückgekehrt zu ihrer vergegenwärtigenden und verlebendigenden Qualität“; noch dazu werde durch die distanzierende Kraft der Stilmittel „Humor und [...] Ironie“ eine „neue Stufe säkular-literarischer Aneignung erreicht.“[98] Wenn also die Rede von der Haggada als ‚Garten‘ längst topisch[99] geworden ist und auch die

---

94 Ebd.: S. 224.

95 Berdyczewski, Micha Josef: Brief vom 10. Juni 1898. Zit. nach Sabel: S. 224.

96 Levenson, Alan: Christian Author, Jewish Book? Methods and Sources in Thomas Mann’s ‚Joseph‘. In: The German Quarterly 71.2 (1998), S. 166–178. Hier: S. 167. Siehe hierzu auch Bukowski, Evelyn: Jüdisches Erzählen und mythische Erinnerung in Thomas Manns Joseph-Romanen. In: Thomas Mann (1875–1955). Hrsg. von Walter Delabar/Bodo Plachta. Berlin 2005, S. 169–180.

97 Und zwar vom ungarischen Judaisten Bernát Heller, dessen Aufsatz ‚Thomas Mann, az aggádista‘ 1940 erschien und in Manns Nachlassbibliothek unter der Signatur Thomas Mann 40063 erhalten ist. Siehe hierzu auch Frojimovics, Kinga u.a.: Jewish Budapest. Monuments, Rites, History. Budapest 1999 [1994]. Hier: S. 354f. Siehe generell zu ‚Joseph und seine Brüder‘ als Beispiel von Midrasch-Literatur Levenson. Eine Kritik solcher Lesarten bietet Marquardt: S. 91f.

98 Sabel: S. 264. Seltsam mutet dagegen Hoffmanns Behauptung an, wonach es die „Indifferenz“ aggadischen Erzählens „gegenüber einer literarischen Konventionalität [...] unmöglich“ mache, „aggadisches Erzählen mit Erzählformen anderer Kulturkreise zu vergleichen bzw. es in diese zu übertragen.“ (Hoffmann: S. 110). Für die interkulturelle Übertragbarkeit und die formalästhetische Fungibilität aggadischer Erzählweisen wären die Josephsromane jedenfalls ein schlagender Beleg.

99 So spricht beispielsweise auch Gustav Karpeles in seiner ‚Geschichte der jüdischen Literatur‘ von den „Blumengärten der Haggada“ (Karpeles, Gustav: Geschichte der jüdischen Literatur. Berlin 1886. Hier: S. 157).

aggadischen Qualitäten von Manns Josephsromanen sattsam bekannt sind, so muss doch erstaunen, dass bislang die Gartenszenen des ‚Joseph' nicht gezielt vor dieser Folie wahrgenommen wurden.

In der Textökonomie von Heines als „Selbstvergewisserung beim Dichterphilosophen Jehuda ben Halevy" lesbarem Gedicht erhält nun der Garten als Chiffre für die Haggada ein merkliches Übergewicht „vor der Halacha", und das wohl nicht von ungefähr: Der Garten wird insgesamt bei Heine aus der Optik eines „unter prekären Rechts- und Gerechtigkeitsverhältnissen"[100] Leidenden zum ‚poetischen' Raumtypus profiliert, zur eigentlichen und legitimen *Heimat* des Dichters.

> [D]er Knabe
> Floh alsdann sich zu erfrischen
> In die blühende Hagada,
>
> Wo die schönen alten Sagen [...] –
> Und des Knaben edles Herze
> Ward ergriffen von der wilden,
> Abenteuerlichen Süße,
> Von der wundersamen Schmerzlust
>
> Und den fabelhaften Schauern
> Jener seligen Geheimwelt
> Jener großen Offenbarung,
> Die wir nennen Poesie.[101]

Die Konturen eines poetischen Fluchtraums mit heimatlichen Qualitäten weist der Garten auch in den Josephsromanen auf.

Der „Kiosk", das Gartenhäuschen, in dem Joseph als ‚stummer Diener' amtet, ist ein explizit „heimlicher", für „intime Geselligkeit" und „wohnliche Zuflucht"[102] geschaffener Ort mit potenziell „erfrischen[der]" Wirkung. Die mit „allerlei Kultgerät" ausgestattete und mit „blumig-schmuckhaft[en]" Malereien geschmückte „Andachtsstätte" ist zudem ganz dezidiert als „Kultur"-Raum erkennbar – als Heimstätte einer „Kultur"[103], die schon hier (und eben nicht erst in Pharaos ‚kretischer Laube', wie Fischer postuliert[104]) im Wesentlichen sublimiert

100 Kilcher, Andreas: Literatur und Recht. Perspektiven der Literatur – nach Heinrich Heine. In: ‚Fechtschulen und phantastische Gärten': Recht und Literatur. Hrsg. von Andreas Kilcher/ Matthias Mahlmann/Daniel Müller Nielaba. Zürich 2013, S. 12–15. Hier: S. 14.

101 Heine: S. 343.

102 GW IV: S. 852f.

103 Ebd.: S. 853.

104 Siehe Anm. 77 in diesem Kapitel.

oder „emporverklärt“ ist und dementsprechend „himmlisch geschmackvoll“ auf Joseph „herniederlächelt[]“.[105] Es kommt also im „hochphantastisch[en]“ und „erfrischend[en]“ Gartenhäuschen zunächst zu einem im Ästhetischen gründenden Kulturkontakt: Joseph kann sich am Garten, am Kiosk und an dessen Wandschmuck mit aufrichtiger „Neugierssympathie“[106] erfreuen.

Im Gartenhäuschen wird ihm indes auch das Insiderwissen über die an Peteprê vorgenommene Kastration zuteil, das ihn den handfesteren Kulturkontakt der zweiten Gartenszene, das Gespräch mit oder die Prüfung durch Peteprê im „Baumgarten“ beziehungsweise im „Palmengarten“,[107] so bravourös meistern lässt. ‚Erfrischend‘, ja „paradiesisch“ ist dieser Garten, „so daß […] Peteprê […] sich öfters […] ein Ruhebett dort aufschlagen“[108] lässt. Der Palmengarten ist darüber hinaus der Raum, in dem sich, in einer aggadischen Ausprägung, „[j]ene[] große[] Offenbarung, / [d]ie wir nennen Poesie“, ihr Recht verschafft. In einem Atemzug referiert Joseph gegenüber Potiphar „Geschichten“[109] aus dem babylonischen Kulturkreis, reichert sie mit Anspielungen auf ägyptische Götter an,[110] verankert seine Rede in der Motivik und den Denkfiguren seiner eigenen Väterreligion[111] – und wechselt dabei nicht nur nahtlos die Kultursphären, sondern auch, gemeinsam mit Potiphar, die Sprachen.[112] Josephs Ausführungen sind außerdem nota bene keinesfalls profan, sondern – im eigentlichen Wortsinn – inspiriert und, wenn man so will, ‚poetisch‘: Joseph teilt sich nicht einfach mit, vielmehr „sing[t]“ er „mit flinker Zunge“ und „peroriert[] zauberhaft.“[113]

Schauplatz eines regelrechten Kulturtransfers und eines zugleich synkretistischen und inspirierten Sprechens ist dann auch der dritte wichtige Garten des Romans, eben Pharaos ‚kretische Laube‘. Die „Kultur“, die schon in Potiphars Kiosk auf den Fremdling Joseph „herniederlächelte“, ist in der Ausstattung dieser Loggia noch stärker „emporverklärt“, namentlich durch die verfeinernde Aufnahme ‚fremder‘, ausländischer Einflüsse. Nicht genug damit, dass in Pharaos Gärten allerlei „Fremdsträucher“ „wunderlich blühen[]“ (also im Grunde auch die Natur ästhetisierend „emporverklärt“ wurde): Die „Seitenwände“ der ohnehin ‚fremden‘, ‚kretischen‘, von einem „Fremdkünstler des

105 GW IV: S. 853.
106 Ebd.
107 Ebd.: S. 880.
108 Ebd.
109 Ebd.: S. 886.
110 Ebd.: S. 891f.
111 Ebd.: S. 890.
112 Ebd.: S. 886f.
113 Ebd.: S. 894

Meeres […] ausgeschmückt[en]“[114] Laube sind ihrerseits „mit Malereien bedeckt, die von aller Landesüblichkeit abw[e]ichen“; „[f]remde Leute und Sitten“ sind dort „anschaulich gemacht“,[115] und „[v]on demselben Fremdgeschmack“ sind „die Gegenstände der Augenweide und des schönen Handwerks geprägt, die den Aufenthalt schmück[]en“.[116] Die Ausgestaltung der Laube entspricht insgesamt der durch die Erzählinstanz bereits zuvor konstatierten „modische[n] Verschrobenheit“ der Ägypter, der spleenigen „Freigeisterei“, die „sich erlaubt[]“, das „elende Ausland“ und seine „Fremderzeugnisse“ „fein zu finden“ – ein Trend, zu dem wie in der Begegnung Josephs mit Pharao „[d]ie Großen das Beispiel“[117] geben. Mit dieser toleranten Disposition und in einem entsprechenden räumlichen Kontext „peroriert[]“ nun Pharao in einer „synkretistisch durchsetzte[n] Licht-Apotheose“[118] über die Konturen seiner Atônsreligion[119] und den griechischen Gott Hermes, das „Kind der Höhle“,[120] ergötzt sich aber auch an Josephs „barbarische[n] Schnurre[n]“,[121] also den ‚Geschichten Jaakobs‘ – und erhöht in diesem gemäß Thomas Mann „entscheidende[n] Kapitel“[122] zuletzt den Ausländer zum „Stellvertreter des Gottes“,[123] zum höchsten Beamten im Staat.

Kurzum: Während Nietzsche den Prozess der Höherentwicklung und Verfeinerung der Wüste zuordnet, kommt diese Funktion in der räumlichen Semantik der Josephsromane augenscheinlich dem Garten zu, wobei die sich dort abspielenden Sublimierungsprozesse auch anderer Art sind als die bei Nietzsche projektierten. Der Garten wird in der Tetralogie im Gegensatz zur Wüste konsistent als mit „Kultur“, mit dialogischen Kulturkontakten, Akkulturierung, Sublimierung und Verständigung assoziierter Raumtypus gestaltet; im Garten werden „Einblicke […] gewonnen“[124] und „Gottesgespräch[e]“[125] geführt, im Garten wird „Vertrauen“[126] errungen und der und das Fremde „erhöh[t]“.[127] Auch auf der Ebene der Raumsemantik rückt also „[d]ie Sphäre Ägyptens“ in den Josephsro-

114 GW V: S. 1409.
115 Ebd.: S. 1411.
116 Ebd.: S. 1411f.
117 GW IV: S. 833.
118 Heftrich: S. 573.
119 GW V: S. 1464.
120 Ebd.: S. 1414.
121 Ebd.: S. 1431.
122 Brief an Agnes E. Meyer vom 1.4.1941 (Mann [‚Selbstkommentare Joseph‘]: S. 193).
123 GW V: S. 1477f.
124 GW IV: S. 873.
125 GW V: S. 1471.
126 GW IV: S. 827.
127 GW V: S. 1478.

manen gänzlich ins „Zeichen der Vermittlung."[128] Dabei basiert die ‚vermittelnde' Fortschrittsbewegung in den ägyptischen Gärten gerade nicht auf der nietzscheanischen Dialektik von Wertzerstörung und Werterschaffung, sondern auf „Vermittlung", auf der konstruktiven Engführung oder Hybridisierung verschiedener Wertsysteme.

Die Gartenräume des „Kiosks", des „Palmengarten[s]" und der „Loggia" sind damit in letzter Konsequenz nichts anderes als die konkreten Stationen eines mustergültigen Assimilationsprozesses. Die in diesen Räumen verorteten Gartenszenen bilden ein spatial codiertes *Syntagma*, an dem sich der Fortschritt und schließlich das Gelingen von Josephs Akkulturierung ablesen lassen: Er entwickelt sich vom ‚stummen Diener' im „Kiosk" zum „Oberste[n] Mund"[129] und „Stellvertreter des Gottes" in der „Loggia". Dabei bleibt das diesen Szenen unterlegte räumliche *Paradigma* jeweils stabil. Es handelt sich um den Garten, der bei Mann wie bei Heine als ‚erfrischender', ‚hochphantastischer', ‚poetischer' und in religiöser Hinsicht aggadischer Raum konzeptualisiert ist: In den Gärten und Gartenlauben, wo sich der selbstkritische Dialog Huijs und Tuijs sowie die Gespräche Josephs mit Potiphar und Pharao abspielen, hat ein ‚poetisches', genuin ‚inspiriertes' Erzählen seinen Raum, welches das „Überlieferte" – um auf Fuchs' Definition der Haggada zurückzukommen – in der Tat nicht stützt, „sondern" weiterdenkt, ein Erzählen, welches der „Herzensfrömmigkeit" und synkretistischen „Subjektivität" verpflichtet ist und sich aus dem „Spiel[] der Phantasie" speist; ein Erzählen, kurzum, das eben als aggadisch zu charakterisieren wäre.

Mit Blick auf das Zusammenspiel der syntagmatischen und paradigmatischen Achsen dieser Raumschilderungen erhalten die aufwendig semantisierten Gärten der Josephstetralogie insgesamt denn auch jene heimatliche Qualität, die bei Heine mit dem Bild des poetisch-aggadischen Gartens assoziiert ist: In den Gärten und Lauben werden allererst die Möglichkeitsbedingungen dafür geschaffen, dass Joseph in der Fremde heimisch, das heißt „zusehends zum Ägypter"[130] werden kann. In ihnen konstituiert sich also ein „Exilnarrativ, das nicht vom Leiden am fremden Land bestimmt ist, sondern von der produktiven Aneignung konkurrierender kultureller Deutungen und von der Durchkreuzung des nationalen Dispositivs."[131] So, als raumsemantische Versuchsanordnung, die in einem produktiven Verhältnis zur Haggada und zu Heines ‚Jehuda Ben Halevy' steht, dabei vom negativ konnotierten Raumtypus der Wüste abgesetzt wird und die Möglichkeit kultureller Verfeinerung und interkultureller Verstän-

128 Kinder: S. 149.
129 GW V: S. 1477.
130 Ebd.: S. 959.
131 Thums: S. 287.

digung entwirft[132] – so wurde das Gartenmotiv der Josephsromane bislang nicht gelesen. Fischer beispielsweise bringt die „Gärtnerei" in Verbindung mit Ovids ‚Metamorphosen' und deutet Josephs Gärtnertätigkeit bei Potiphar als „‚Imitatio Christi'",[133] nicht aber als Reflex auf Heine und die Haggada. Zu kurz gedacht scheinen auch die Analysen von Barbara Wedekind-Schwertner und Roswitha Terlinden, die das Gartenmotiv nur gerade mit dem „Garten Eden",[134] dem „Paradies[]",[135] assoziieren (was allerdings insofern scharfsinnig ist, als über diese Assoziation das Ur-Exil, eben die Vertreibung aus dem Paradies, in Manns Exilnarrativ eingebunden wird).

Der Garten ist in den Josephsromanen mehr als ein mit kulturhistorischen und theologischen Wissensbeständen angereicherter *locus amoenus* oder eben

---

132 Über diese Sinngebung wäre das Gartenmotiv der Josephsromane auch zumindest teilweise anschlussfähig an Stifters zuvor erwähnte Poetologie der ‚Gartenlaube' (siehe Kapitel 2, Anm. 144), wobei eine Lektüre von Stifters Aufsatz durch Thomas Mann nicht nachweisbar ist (wenn Mann an anderer Stelle vom „altüberkommenen [...] Gartenlaubenstil" spricht, ist natürlich die Zeitschrift gemeint, siehe GKFA 14.1: S. 259). Zwar steht die Gartenlaube bei Stifter tendenziell für Rückzug und Isolation. Doch schreibt er ihr auch Qualitäten zu, welche geeignet wären, jene tolerante Grundstimmung zu erzeugen, die Josephs Integration überhaupt ermöglicht. Die Gartenlaube, so Stifter, habe einen geradezu zivilisierenden und humanisierenden Effekt auf diejenigen, die sich in ihr aufhalten: in ihr „empfinde[]" sich die „Seele [...] höher", „genieß[e]" man „sanft das Würdige des menschlichen Geschlechtes"; sie führe, kurzum, „in das reinere Menschentum" (Stifter: S. 545f.). Übrigens könnte ein Stifter-Text, den Mann während der Arbeit am ‚Joseph' gekannt haben dürfte, namentlich die Erzählung ‚Abdias', die Stilisierung nicht des Gartens, sondern der Wüste in der Josephstetralogie mitgeprägt haben (siehe Thomas Mann Katia Mann – Anna Jacobson. Ein Briefwechsel. Hrsg. von Werner Frizen/Friedhelm Marx. Frankfurt am Main 2005. Hier: S. 77f.). Die Wüste ist nämlich auch bei Stifter ein negativer, von „giftigen Dünsten" affizierter und „gegenstandlose[r]" Raum, der in ein gegensätzliches Verhältnis zum eingegrenzten und mit „doppelte[n] Riegel[n]" gesicherten Wohnraum gerückt wird, den Abdias nach seiner Emigration nach Österreich baut (Stifter, Adalbert: Ausgewählte Werke in drei Bänden. Zweiter Band. Leipzig 1905. Hier: S. 48; S. 38; S. 61 [Exemplar aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 201: 2; Widmung Ernst Bertrams von 1917 als terminus post quem]). Auch in ‚Abdias' wird also eine Raumsemantik gestaltet, die klar umgrenzte Innen- oder Binnenräume mit einem als ‚Wüste' konzeptualisierten, von bedrohlichen Naturgewalten beherrschten ‚Außenraum' kontrastiert – wobei Abdias' Rückzug in das häusliche Bollwerk bekanntlich tragisch scheitert (siehe zu diesem Arrangement auch Ragg-Kirkby, Helena: Adalbert Stifter's Late Prose. The Mania for Moderation. Rochester 2000. Hier: S. 39f.).

133 Fischer: S. 570f.

134 Wedekind-Schwertner, Barbara: ‚Daß ich eins und doppelt bin'. Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns. Frankfurt am Main u.a. 1984. Hier: S. 389.

135 Terlinden, Roswitha: Poetische Gedanken zum Topos Garten. In: Privatheit, Garten und politische Kultur. Hrsg. von Siegfried Lamnek/Marie-Theres Tinnefeld. Opladen 2003, S. 15–17. Hier: S. 15.

‚Garten Eden'. Als aggadischer, mit dem Erzählen und der Poesie verknüpfter Raum ist der Garten hier zunächst und generell eine Chiffre für die ‚humanisierende' Poetologie, die Thomas Mann dem ‚Joseph' unterlegte.[136] Innerhalb der Binnenstruktur der Texte und besonders im Kontrast zum Wüstenmotiv indiziert das Gartenmotiv in ‚Joseph und seine Brüder' aber gerade auch eine Sicht auf das Exil, in der dieses nicht mehr als bedrohliche Verbannung erscheint, sondern tatsächlich in gewissem Sinne „als Chance": Der Garten ist im Unterschied zur Wüste, in deren Gestaltung sich eine späte Auseinandersetzung Thomas Manns mit der Philosophie Nietzsches abgelagert zu haben scheint, ein Möglichkeitsraum, der befruchtende Kulturkontakte gestattet und einen erfolgreichen Assimilationsprozess befördert.

6.3 Diaspora

Zelte und Zeltfrömmigkeit

Dieses glatte Arrangement wird in ‚Joseph und seine Brüder' indes immer wieder punktuell durchbrochen. Durchbrochen wird es über Jaakobs epitheton constans der „*Zelt*frömmigkeit",[137] das einen dritten Raumtypus jenseits von Wüste und Garten bezeichnet. Wenngleich Jaakob „Wohnlichkeit"[138] schätzt, kann er doch aus religiösen Gründen nicht „in einem festen Hause aus Stein und Holz" leben: „Ruhe und wohnendes Behagen" gehören nicht zum „Wesen" des Gottes, dem er und sein Volk „dien[en]", denn dieser Gott ist ein „Sorgengott[], der [...] gesucht sein [will] und für den man sich auf alle Fälle frei, beweglich und in Bereitschaft halten muß[]."[139] Der Dienst am „Gott der Zukunftspläne" geht einher mit

136 Eine aggadische Poetologie, die in den Gartenszenen in musterhafter Weise ausgefaltet wird und dabei in der ganzen Tetralogie wirksam bleibt: Wie Joseph, Potiphar und Pharao in den Gartengesprächen verzichtet ja auch die Erzählinstanz der Tetralogie über den gesamten Erzählverlauf hinweg in der Manier der Haggada auf „bindende Autorität" und legt eine auffällige „Unbekümmertheit um Widersprüche" an den Tag. Diese Erzählinstanz operiert zwar mit „binary oppositions", aber nur, um sie aufzuweichen und zu unterlaufen, denn „[m]ost of the time he [the narrator] offers at least two interpretations, often from two different perspectives. [...] This manner of writing prevents the totality of life from falling victim to restrictive and reductive limits." (Pütz, Peter: Joseph and His Brothers. In: A Companion to the Works of Thomas Mann. Hrsg. von Herbert Lehnert/Eva Wessell. Rochester 2004, S. 159–180. Hier: S. 161).

137 GW IV: S. 552; Hervorhebung nicht im Original. Siehe auch ebd.: S. 146; GW V: S. 1430; S. 1470; S. 1778.

138 GW IV: S. 471.

139 Ebd.: S. 52. Für diesen widersprüchlichen Zustand zwischen real gegebener „Wohnlichkeit" (Jaakobs Stamm siedelt ja durchaus, beispielsweise bei Hebron, bei Schekem und dann natür-

einer Art Entnationalisierung und freiwilligen Exilierung, einer anhaltenden „Rastlosigkeit“[140] des Dienenden. Das Zelt ist hier, wie übrigens auch in Heines Vers von den „[w]eltzerstreuten Zelten Jakobs“,[141] das Emblem der jüdischen Diaspora.

Aus dieser Diaspora hat sich der in Ägypten sesshaft gewordene Joseph, der nachgerade in der Steigerungsform eines „festen Hause[s]“, einem „*Ehren*haus“,[142] lebt, verabschiedet. Das Ausscheiden aus dem „diasporic space“[143] des Zelts ist der Preis für die Assimilation im ägyptischen Garten – oder, anders formuliert: Wer sich wie Joseph exklusiv in der Haggada, dem Garten, ergeht, für den gibt es in der ‚rastlosen‘ Zelt-Welt des gestrengen, gleichsam die Satzungen der Halacha verkörpernden Patriarchen keinen Platz mehr (mit dem Gesetz schlechthin ist der Raumtypus Zelt immer schon verwandt: als Stiftshütte, als transportables Heiligtum des Volkes Israel auf seinen Wanderungen). Joseph ist somit auch im ganz konkreten raumsemantischen Sinne „der Gesonderte“, „vom Stamme [A]bgetrennt[e]“,[144] dem der Abrahamssegen versagt bleiben muss. Mit seinem „Geist anmutigen Mittlertums“[145] ist er ein „cultural broker“ im Sinne Daniel Richters, eine Mittlerfigur, die als „simultaneous member[] of two or more interacting networks“ an Einfluss gewinnt, aber gerade dadurch auch eine prekäre

lich in Ägypten) und intellektuell-theologischer „Rastlosigkeit“ beziehungsweise konstanter ‚Exilbereitschaft‘ prägt Alfred Bodenheimer den Begriff der „Zeltsässigkeit“, siehe Bodenheimer, Alfred: Ungebrochen gebrochen. Über jüdische Narrative und Traditionsbildung. Göttingen 2012. Hier: S. 15. Freundlicher Hinweis von Dr. Moritz Wagner, 7.6.2016.

140 GW IV: S. 52.

141 Heine: S. 358.

142 GW V: S. 1521; Hervorhebung nicht im Original.

143 Igor Maver definiert den „diasporic space“ als identitätsbildende Ordnungskategorie, „which encompasses not only those people who have migrated and their descendants, but also those who are constructed and represented as indigenous to a geographical location.“ (Maver, Igor: Introduction. Positioning Diasporic Literary Cultures. In: Diasporic Subjectivity and Cultural Brokering in Contemporary Post-Colonial Literatures. Hrsg. von Igor Maver. Plymouth 2009, S. IX–XIV. Hier: S. X). Im spezifisch ‚israelitischen‘, also rastlos-‚zeltfrommen‘ „diasporic space“ seines Vaters figuriert Joseph am Ende der Romanhandlung nicht mehr.

144 GW V: S. 1772. Diese Absonderung ergibt sich auch aus Josephs agronomischen Innovationen. Er, der mit seinen Kornspeichern den Status des ‚Ernährers‘ erringt und schon in seinem „Traum von den Garben der Brüder, die sich vor seinen Garben verneigen, den Paradigmenwechsel von der Viehzucht zum Ackerbau vorwegnimmt“, er also schafft mit dem „Ackerbau“ und den „Speichern“ gerade „die Antithese zu einer Existenz des ‚Hebräertums‘“: Denn solche Bewirtschaftung des Bodens erfordert „die Fixierung auf einen festen, lebenssichernden Ort“ und ist somit nicht mit der „Zeltsässigkeit“ vereinbar (Bodenheimer: S. 29).

145 GW V: S. 1804.

„intermediate position“[146] einnimmt: Der „cultural broker“ ist überall und nirgendwo zu Hause, „both varyingly situated and not situated at all“.[147]

Die zuvor konstatierte positive Markierung des Gartenmotivs ist deshalb zu relativieren. Die Erschließung einer neuen Heimat, die Joseph nicht zuletzt dank seiner Gartengespräche so hervorragend gelingt, kann nämlich den Verlust der alten Heimat zur Konsequenz haben. Das Zeltmotiv indiziert und impliziert dabei jene „Rückbesinnung auf das heimatlich-väterliche Gebot“,[148] die Thums in Bezug auf die vestimentären Codes der Josephsromane herausarbeitet: An der durch diese „Rückbesinnung“ konstituierten Gemeinschaft kann Joseph letztlich nicht partizipieren, zumindest nicht als Erbe des Vatersegens. Darin gleich eine „Rücknahme der herausgestellten Hybridisierung von Heimat und Exil“[149] zu erblicken, ist eine allzu starke Zuspitzung, aber Identitätsgewinn und Identitätsverlust im aggadisch-poetischen Garten halten sich offenbar die Waage. Die dem „Gott der Zukunftspläne“ gemäße fromme Flexibilität scheint jedenfalls nur der patriarchalische, transitorische und diasporische Raumtypus des Zelts zu verbürgen.[150] Das verdeutlicht jene Passage, in welcher die Emphatisierung des Zeltmo-

---

146 Richter, Daniel: Cultural Brokers and Intercultural Politics. New-York – Iroquois Relations, 1664–1701. In: Journal of American History (1988), S. 40–67. Hier: S. 41. Der Begriff hat, wie der Titel von Mavers zuvor zitiertem Sammelband beispielhaft zeigt, in die postkoloniale Theoriebildung Eingang gefunden. Richter selbst jedoch hat ihn mittlerweile aufgegeben, in der Überzeugung, dass „something as abstract, malleable and endlessly incorporative as ‚culture‘ [cannot] be ‚brokered.‘“ (Ders.: Trade, Land, Power. The Struggle for Eastern North America. Philadelphia 2013. Hier: S. 277).

147 Yannakakis, Yanna: The Art of Being In-Between. Native Intermediaries, Indian Identity, and Local Rule in Colonial Oaxaca. Durham 2008. Hier: S. 10.

148 Thums: S. 290.

149 Ebd.

150 Von der besonderen Gottgefälligkeit der Zeltbehausung zeugt im Bibeltext nicht nur die Stiftshütte, das Zelt-Heiligtum, sondern auch die Geschichte von Bileam: Statt Jakobs Stamm im Auftrag Balaks zu verfluchen, lobpreist er im 4. Buch Mose die Schönheit von Jakobs Zelten. Dieses biblische Lob des Zelts deutet Vilém Flusser ähnlich, wie Manns Erzählinstanz die Abneigung Jakobs gegen das sesshafte Wohnen: „Die unscheinbaren Zelte Jakobs scheinen sich […] vor dem heißen Steppenwind zu ducken. Aber in Wirklichkeit ist dieses Ducken ein Horchen. Bileams Esel [sic] ruft bekanntlich aus: ‚Wie schön sind deine Zelte, Jakob‘, obwohl er eigentlich ursprünglich vorhatte zu schimpfen. Und fromme Juden wiederholen den Satz, wenn sie die Synagoge betreten. […] [H]ier soll […] gefragt werden, was der Esel [sic] mit ‚schön‘ gemeint hat. […] Vielleicht die Erfahrung, die Zeltbewohner […] mit Wüsten- und Steppenwind haben. Das Zelt soll Schutz gegen den Wind gewähren, und es bläht sich. Also muß es für den Zeltbewohner wie ein Verstärker der Windesstimme wirken. Der Zeltbewohner kann nicht umhin, die Stimme des Windes zu hören. Die Stimme ruft ihn. Aber er muß ihr nicht unbedingt gehorchen. ‚Höre Israel‘ bedeutet nicht unbedingt ‚folge‘. […] Folgt er ihr jedoch, dann wird der Ruf des Windes sein Beruf, seine Berufung. […] Die Zelte Jakobs sind ‚schön‘, weil Jakob der Stimme des Windes folgt, weil er dafür Verantwortung übernimmt. Jakobs Zeltwand ist jenes Gewebe, dank welchem

tivs (und mit ihr die gemeinschaftsbildende „Rückbesinnung") ihren Höhepunkt erreicht: der Abschnitt über die „Sterbeversammlung"[151] in Jaakobs „Sterbegemach", das heißt, in seinem „Zelt".[152] Mit dieser Ortsangabe wird eine Leerstelle des Bibeltexts in sinnreicher Weise gefüllt (von einem Zelt ist dort nirgends die Rede). Im Zelt also affirmiert Jaakob ein letztes Mal den diasporischen Raumbezug seines Volkes: Hier erklärt er mit einem „heimatlich-väterliche[n] Gebot", dass der assimilierte Joseph „nicht ganz im Ernste berufen und zugelassen"[153] sei, wodurch Josephs „Hybridisierung von Heimat und Exil" zwar nicht gerade ‚zurückgenommen' wird, aber doch eine gewisse Ambivalenz erhält. Hier, im Zelt, überträgt Jaakob denn auch den Abrahamssegen auf Juda, und hier definiert er, wiederum in einer Mann'schen Anreicherung des Bibeltexts, sein Volk „Israel" als „Zone des Wandels".[154]

Angesichts des Gewichts und der Weiterungen des Zeltmotivs in ‚Joseph und seine Brüder' bestätigt sich nun Bernhard Spies' jüngst geäußerte Beobachtung, wonach die deutschsprachige Exilliteratur, die „postkolonialen Theorien über Genesis und Geltung der Nationalvorstellung" antizipierend, sehr wohl den tradierten „essentialistischen Begriff der Nation"[155] zur Disposition stellte.[156] Auch Thomas Mann rekurriert in seinem wichtigsten Exiltext keineswegs auf die „Idee einer quasi-natürlichen nationalen Gemeinschaftlichkeit"; die anspielungsreiche Bildlichkeit des Zelts inauguriert vielmehr neben der Motivik

---

Unerhörtes erhört wird und durch welches hindurch die Antwort auf die Stimme geboten, die Verantwortung übernommen wird. […] Aber was immer auch die durch das Zelt vermittelte Botschaft sein mag, sie ist die unserer Kultur zugrundeliegende Botschaft." (Flusser, Vilém: Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus. Bensheim 1994. Hier: S. 76f. Freundlicher Hinweis von Dr. Moritz Wagner, 1.10.2014).

151 GW V: S. 1791.

152 Ebd.: S. 1790.

153 Ebd.: S. 1804.

154 Ebd.: S. 1792.

155 Spies, Bernhard: Konstruktionen nationaler Identität(en) – Exilliteraturforschung und Postcolonial Studies. In: Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller. Hrsg. von Bettina Bannasch/Gerhild Rochus. Berlin/Boston 2013, S. 75–97. Hier: S. 80. Stephan Braese dagegen behauptet, das literarische Exil habe es aufgrund seines Anspruchs, ein ‚anderes Deutschland' zu repräsentieren, nicht verstanden, sich von einer essentialistisch-nationalistischen Konzeption der Nation zu lösen (siehe Braese, Stephan: Exil und Postkolonialismus. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 27 [2009], S. 1–19). Spies aber zeigt, was hier erstmals am Beispiel der Josephsromane bestätigt werden konnte: dass die Exilliteratur Vorstellungen von ‚Heimat' und ‚Nation' durchaus kritisch, dekonstruierend oder eben anti-essentialistisch zu verhandeln vermochte.

156 Auch Thums bemerkt, dass „[d]ie Josephsromane […] zu jenen Exiltexten zu rechnen [sind], die gegen eine homogenisierende Orientierung am nationalen Paradigma anschreiben." (Thums: S. 287, Anm. 9).

von Wüste und Garten ein drittes spatiales Paradigma, das mit dem Phantasma solcher „Gemeinschaftlichkeit“[157] nichts zu tun hat: Das Zelt kommt für einen transitorischen und ausgesprochen gottgefälligen Raumbezug zu stehen und ist damit in einer intermediären Position zwischen dem Verbannungsort Wüste und dem Assimilationsraum Garten situiert. In der Metapher des Zelts wird das Exil tatsächlich zum „‚dritten Bereich[]‘“ im Sinne Bronfens, zum „Bereich[] […] zwischen einem ursprünglich verlorenen und einem sekundär erworbenen Ort, zwischen Bekanntem und Fremdem“.[158]

6.4 Humanisierung aus der Außenperspektive

Die tripartite Raumsemantik des ‚Joseph‘ und die ‚Auflösung des Judentums‘

Schölls und Tingeys Ausführungen zur Frage nach den ‚poetics of visuality‘ und der „symbolische[n] Aufladung des Raumes“ in ‚Joseph und seine Brüder‘ wären demnach dahingehend zu ergänzen, dass den Josephsromanen offenbar eine spannungsvolle, aufwendig konstruierte, aus den Raumtypen ‚Wüste‘, ‚Garten‘ und ‚Zelt‘ gefügte tripartite Raumsemantik eingeschrieben ist. Diese Raumsemantik ist *part and parcel* der durch den exilierten Autor in der Tetralogie verwendeten „Strategien der Identitätskonstruktion“. Die unterschiedlichen Raumtypen verweisen jeweils auf unterschiedliche Formen des Raumbezugs und fungieren somit als Embleme distinkter exilischer Daseinsformen. Das Exil wird in der gänzlich pejorisierten Wüste als Verbannung, als Hölle imaginiert. Die an den Garten und das Zelt geknüpften Vorstellungskomplexe sind differenzierter: Der Garten verheißt in den Josephsromanen die Möglichkeit der assimilatorischen Evokation neuer Heimatgefühle, birgt damit aber zugleich die Gefahr des endgültigen Verlusts der alten Heimat. Das Zelt dagegen versinnbildlicht das Raumgefühl der Diaspora; es ist, in Heines sprichwörtlich gewordener Formulierung, ein „portatives Vaterland“.[159]

Thomas Manns fiktionale Raumentwürfe in ‚Joseph und seine Brüder‘ konturieren also in bislang nicht eingehend untersuchter Weise die wichtigsten Facetten exilspezifischer Problemstellungen. Sie sind exemplarisch für die gemäß Bronfen exiltypischen „Versuch[e], in narrativer Form das zerbrochene Leben wieder zu einem Ganzen zusammenzusetzen“, einen neuen „Selbstentwurf“ durch „sinn-

157 Spies: S. 80.
158 Bronfen: S. 171.
159 Heine münzte die Formulierung auf die Thora (Heine, Heinrich: Geständnisse, Memoiren und kleinere autobiographische Schriften. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. 15. Hamburg 1982. Hier: S. 43).

stiftende Narration" zu „fixier[en]".[160] Die Raumparadigmen der Josephsromane zeichnen das Exil als ambivalenten, ja paradoxen Zustand: Erstens als hassenswerte und erniedrigende Verbannung ‚in die Wüste', die Anlass gibt, über eine metatextuelle Operation einst unhinterfragte Identitätsbestandteile wie die Philosophie Nietzsches zur Disposition zu stellen; aber auch, zweitens, als Gelegenheit zur ‚erfrischenden' und assimilatorischen, unter Gefahr des Selbstverlusts vollzogenen Restrukturierung der Identität – und im Motiv des Zelts erproben die Josephsromane drittens die Möglichkeit einer andauernd exilischen, einer transitorischen Existenzweise.

Damit ist eine auffällige Homologie zwischen der dreiteiligen Raumsemantik der Tetralogie und den drei von Bronfen – ohne Erwähnung dieser Texte – spezifizierten „Identifikationskategorie[n]" oder „Identifikationspunkte[n]" zu konstatieren, die sich dem Exulanten „[i]m Zuge der Herstellung eines neuen psychischen Selbstentwurfes" anbieten:

> Erstens die Identifikation mit dem Status oder der Existenz als Exilierter, wobei die Gefahr besteht, daß jede Akkulturation verweigert und der Zustand des Verlustes fetischisiert wird; zweitens die Identifikation mit dem Land, das ihn aufgenommen hat, was im besten Fall zu einer Einbürgerung führt; drittens die Identifikation mit dem Ursprungsland, das ihn ausgestoßen hat, wobei die Gefahr einer Erstarrung in Nostalgie besteht.[161]

Bronfens erstem „Identifikationspunkt[]" entspräche bei Mann grob die „Zeltfrömmigkeit", dem zweiten der Raumtypus des Gartens, dem dritten die mit „Erstarrung", Stasis und Verbannung assoziierte Wüste (wobei mit Bezug auf das Wüstenmotiv des Joseph kaum von einem „Identifikationspunkt[]" gesprochen werden kann – dennoch weist hier die Wüste diejenigen Merkmale auf, die Bronfen sowohl ihrer „[e]rsten[]" wie auch ihrer „dritten[]" exilischen Daseinsform zuschreibt, eben die Merkmale der Verlorenheit, der Verbannung aus der ‚Kultur' und des perpetuierten ‚Verlusts').

Charakteristisch für diese drei „Identifikationspunkte" oder Raumtypen ist jeweils ein Oszillieren zwischen „Integration und Distinktion",[162] das laut Schöll auch Thomas Manns Identitätsbildung im Exil grundiert. Die Polarität von „Integration und Distinktion" prägt augenscheinlich die Funktionalisierung von Räumlichkeit in den Josephsromanen, deren fiktionale Raumparadigmen eben allesamt auf oder zwischen diese Pole fallen: Von der totalen „Distinktion" des in die Wüste Verbannten über die mutable Mittelposition des mobilen ‚Zeltfrommen'

160 Bronfen: S. 170.
161 Ebd.
162 Schöll: S. 89.

hin zur kompletten, mittels einer verspielten aggadischen Poetologie bewerkstelligten „Integration“, für die im Roman der Garten symbolhaft steht.

Eine gewisse Präferenz für einen dieser Raumtypen, die einem Bekenntnis zu einer bestimmten Definition des Exils gleichkäme, lässt sich dabei vielleicht ausgerechnet im ersten Josephsroman, in den ‚Geschichten Jaakobs‘ ausmachen, der ja noch entschieden kein „Werk des Exils“ war.[163] Die im pluralis majestatis sprechende Erzählinstanz will dort

> kein Hehl machen aus unserem natürlichen und unbegrenzten Verständnis für des Alten [Jaakobs] unruhigen Widerwillen gegen die Vorstellung des Bleibens und festen Hausens. Kennen denn wir dergleichen? Ist nicht auch uns Rastlosigkeit bestimmt und ein Herz gegeben, das von Ruhe nicht weiß? Des Erzählers Gestirn – ist es nicht der Mond, der Herr des Weges, der Wanderer, der in seinen Stationen zieht, aus jeder sich wieder lösend? Wer erzählt, erwandert in Abenteuern manche Station; aber nur zeltender Weise verharrt er dort [...].[164]

In dieser „Zeltfrömmigkeit“ des „Erzählers“ ist der berühmte trotzige Ausspruch Thomas Manns bei seiner Ankunft in den USA am 21. Februar 1938 – etwa: „[w]here I am, there is Germany“[165] – bereits präfiguriert, ebenso wie die Deutung, die Mann dann 1941 der „Emigration“ als solcher geben sollte: „Wir warten nicht auf Heimkehr [...]. Wir warten auf die Zukunft, – und die gehört einem neuen Weltzustande der Vereinheitlichung und des Erlöschens nationaler Souveränitäten und Autonomien, zu welchem unsere Emigration, diese Diaspora der Kulturen, das Vorspiel ist.“[166]

Damit ist natürlich kein Kurzschluss von der Erzählinstanz des ‚Joseph‘ auf dessen empirischen Autor intendiert – ein Kurzschluss, der die zu Beginn dieses Kapitels und anderwärts kritisch vermerkte Abhängigkeit der Mann-Forschung von den Selbstzeugnissen ‚ihres‘ Autors nur restituieren würde. Auffällig ist allerdings die Kongruenz zwischen Manns ‚diasporischem‘ Identitätsentwurf in außerliterarischen Exil-Schriften wie dem Aufsatz ‚Deutschland‘ und der differenzierten Gestaltung der Potenziale exilischen Daseins im Exilroman, also in ‚Joseph und seine Brüder‘: Zu diesen Potenzialen gehört eben dezidiert auch das

---

163 Siehe hierzu allerdings Anm. 20 in diesem Kapitel.
164 GW IV: S. 52.
165 Siehe zur Überlieferungsgeschichte dieser Sentenz Koopmann, Helmut: Lotte in Amerika, Thomas Mann in Weimar. Erläuterungen zum Satz ‚Wo ich bin, ist die deutsche Kultur‘. In: Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich. Hrsg. von Heinz Gockel/Michael Neumann/Ruprecht Wimmer. Frankfurt am Main 1993, S. 324–342. Das Zitat ist ebd.: S. 326 wiedergegeben.
166 Mann, Thomas: Deutschland. In: Mann, Reden und Aufsätze 4. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XII. Frankfurt am Main 1974, S. 902–910. Hier: S. 904f. Der Aufsatz erschien ursprünglich unter dem Titel ‚Germany’s Guilt and Mission‘ in ‚Decision‘ (1941).

‚Diasporische', mitsamt der privilegierten Position, die ihm die Erzählinstanz in der Exil-Topographie des ‚Joseph' zuweist.

Räumlichkeit und Identitätsbildung beziehungsweise auktoriale Selbststilisierung sind hier also einmal mehr verschaltet – und so kristallisiert sich nun eine Entwicklung von ‚Königliche Hoheit' über den ‚Zauberberg' bis hin zu den Josephsromanen heraus, die im Grunde zyklisch verläuft. Während der älteste Roman in dieser Reihung einen von aller, auch der ‚diasporischen' Alterität purgierten Idealraum entwarf, subvertierte und ironisierte der ‚Zauberberg' sodann das zeitgenössische ‚biogeographische' Wissen und die damit verbundenen Reinheits- und Exklusionsfantasien. Die erzählerische Privilegierung des Zeltmotivs in ‚Joseph und seine Brüder' erscheint nun auf den ersten Blick als durchaus folgerichtige Fortschreibung dieses Raumbezugs oder Raumbegriffs, zumal der empirische Autor inzwischen selbst Teil einer „Diaspora", einer ‚alteritären' Minderheit geworden war. Dass sich dieser Autor aber mit seinem Bekenntnis zur „Zeltfrömmigkeit" und mit der Niederschrift einer ‚neuen' Haggada im Geiste Berdyczewskis, das heißt mit der Operationalisierung jüdischer Erzählweisen, selbst *als Jude* entwirft und dadurch nassforsch die auch und gerade literarisch konstituierte[167] ‚Identität' jener Original-„Diaspora" appropriiert, zu deren *othering* er mit den stereotypen Darstellungen seines Frühwerks noch beigetragen hatte – das ist eine gelinde gesagt heikle Pointe der in den Josephsromanen gestalteten Raumsemantiken.

Diese Pointe ist zunächst einmal kohärent mit dem zuvor erwähnten produktionsästhetischen Programm der „imitatio Goethe's [sic]",[168] das dem ganzen ‚Joseph' zugrundeliegt, ist sie doch vermittelbar an eine Äußerung Goethes, die Thomas Mann bekannt war und die er in ‚Lotte in Weimar' verwertete:

---

167 So jedenfalls liest Bodenheimer die ‚jüdische' Ausprägung der exilischen Existenzform, und aus dieser Warte nimmt es nicht wunder, dass sich Mann gerade in sie einzuschreiben versucht: „Das Exil ist [...] nicht einfach nur ein umfassend vorkommendes Thema im jüdischen Schrifttum, sondern das jüdische Schreiben an sich generiert und perpetuiert über die Jahrhunderte das jüdische Bewusstsein, im Exil zu leben, verleiht diesem Bewusstsein die Funktion, als konstitutives Element des Judentums überhaupt zu wirken. Noch drastischer gesagt: Das jüdische Exil ist eigentlich ein literarisches Phänomen. [...] Ich schließe mit dem Begriff Exil auch eine jüdische Strategie ein, mit Vertreibungen und Verfolgungen umzugehen. Die Gebrochenheit, emotional, ästhetisch, psychisch sich äußernd, zuweilen auch rituell inszeniert, ist unveräußerlicher Teil dieses Exils wie dieser Literatur. [...] Im Fokus steht [...] die geradezu eine Rückversicherung bietende Gewissheit, im kalten, aber oft auch Schutz bietenden Schatten einer zuverlässig anormalen Situation zu schreiben bzw. diese Situation durch das eigene Schreiben mit zu festigen." (Bodenheimer: S. 16f.).

168 GW XIII: S. 169.

> Deutschland ist nichts, aber jeder einzelne Deutsche ist viel, und doch bilden sich letztere gerade das Umgekehrte ein. Verpflanzt und zerstreut wie die Juden in alle Welt müssen die Deutschen werden, um die Masse des Guten ganz und zum Heile aller Nationen zu entwickeln, die in ihnen liegt.[169]

„[W]ie die Juden“, also „heilsgeschichtlich auserwählt“, sollen die Deutschen sein, und zwar auserwählt „zum Exil“:[170] Die Anschlussfähigkeit des Goethe-Worts für Thomas Mann liegt auf der Hand.

---

169 Goethes Gespräche. 2. Band: 1805–1810. Hrsg. von Woldemar Freiherr von Biedermann. Leipzig 1889. Hier: S. 232 (Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 530: 1–2); die Passage weist eine seitliche Anstreichung von Thomas Manns Hand auf. Von einer ambivalenten Faszination für das Judentum kündet auch ‚Dichtung und Wahrheit‘: „Zu den ahndungsvollen Dingen, die den Knaben und auch wohl den Jüngling bedrängten, gehörte besonders der Zustand der Judenstadt, eigentlich die Judengasse genannt [...]. Die Enge, der Schmutz, das Gewimmel, der Akzent einer unerfreulichen Sprache, alles zusammen machte den unangenehmsten Eindruck, wenn man auch nur am Tore vorübergehend hineinsah. Es dauerte lange, bis ich allein mich hineinwagte, und ich kehrte nicht leicht wieder dahin zurück, wenn ich einmal den Zudringlichkeiten so vieler, etwas zu schachern unermüdet fordernder oder anbietender Menschen entgangen war. [...] Indessen blieben sie doch das auserwählte Volk Gottes und gingen, wie es nun mochte gekommen sein, zum Andenken der ältesten Zeiten umher. Außerdem waren sie ja auch Menschen, tätig, gefällig, und selbst dem Eigensinn, womit sie an ihren Gebräuchen hingen, konnte man seine Achtung nicht versagen. [...] Äußerst neugierig war ich daher, ihre Zeremonien kennen zu lernen. Ich ließ nicht ab, bis ich ihre Schule öfters besucht, einer Beschneidung, einer Hochzeit beigewohnt und von dem Laubhüttenfest mir ein Bild gemacht hatte.“ (Goethe [‚Dichtung und Wahrheit‘]: S. 176). In ‚Lotte in Weimar‘ nun befindet Manns Goethe die „Antipathie, die in den Völkern gegen das jüdische Menschenbild schwähl[t]“ für „[h]öchst merkwürdig [...] angesichts des so erheblichen Beitrags, den sie [die Juden] der allgemeinen Gesittung geleistet [...]. Es sei diese Antipathie, in der die Hochachtung den Widerwillen vermehre, eigentlich nur mit einer anderen noch zu vergleichen: mit derjenigen gegen die Deutschen, deren Schicksalsrolle und innere wie äußere Stellung unter den Völkern die allerwunderlichste Verwandtschaft mit der jüdischen aufweise.“ (GKFA 9.1: S. 410f.). Siehe zu den Hintergründen dieses Vergleichs Frizen, Werner: Thomas Mann. Lotte in Weimar. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 9.2. Frankfurt am Main 2003, hier: S. 736f., und Elsaghe 2004: S. 334, wo er auch problematisiert wird.

170 Elsaghe 2004: S. 334. Dass es in der Tat erst die Exilerfahrung war, die einen ‚jüdisch‘ konnotierten Selbstentwurf für Mann attraktiv machte, belegen die früheren Zeugnisse seines Haderns mit seiner ‚hybriden‘ Identität. Sein „romanische[s], latein-amerikanische[s] Blut[]“ macht Mann zwar immer wieder gerne zum Thema – „ich bin kein sehr richtiger Deutscher“ (GKFA 13.1: S. 77) –, aber er hält in den Notizen über ‚Geist und Kunst‘ fest: „Gott Lob, daß ich kein Jude bin. Man würde sonst sofort sagen: Natürlich, drum auch!“ (Wysling, Hans: ‚Geist und Kunst‘. Thomas Manns Notizen zu einem ‚Literatur-Essay‘. In: Paul Scherrer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern/München 1967, S. 123–233. Hier: S. 158). Die eigene Alteritätsproblematik wird auch an dieser Stelle benannt („[i]ch habe dafür ein wenig romanisches Blut“, ebd.) und kokett von einer anderen, eben der jüdischen Form der Alterität abgegrenzt, von der affiziert zu sein offenbar ein schlimmeres Los wäre (dementsprechend

Wenn Mann nun aber Goethes Formulierung so freimütig übernimmt und sich durch „sinnstiftende Narration", elaborierte fiktionale Raumkonstruktionen und die Adaption aggadischer Erzählverfahren einen diasporischen, jüdisch konnotierten „Selbstentwurf" erschreibt, so ist das mehr als nur frivole Spielerei, mehr als harmloses Kokettieren mit der „imitatio Goethe's". Diese Pointe der raumsemantischen Strukturen des ‚Joseph' ist symptomatisch für den problembehafteten Umgang, den die Tetralogie mit ihrer hypotextuellen „Unterlage",[171] also „den Gründungs- und Erwählungsgeschichten des Judentums",[172] treibt – und über diese Pointe dringt nun eben sozusagen zyklisch das Raumphantasma von ‚Königliche Hoheit' in ‚Joseph und seine Brüder' ein.

Wie Franka Marquardt im Detail zeigen konnte, besteht ein Effekt der ‚humanisierenden' „Erhebung"[173] der biblischen Text-„Unterlage" ins ‚Allgemein-Menschliche' in der „[s]toff- und [m]otivgeschicht[lichen] [...] [A]ufweich[ung]" dieser „Unterlage":

> Dass wir es hier mit den Gründungs- und Erwählungsgeschichten des Judentums zu tun haben, und was diese gerade anders machen als andere ‚allgemein menschliche', verrät uns der Roman nirgends. Er führt stattdessen stoff- und motivgeschichtlich sowie erzähltechnisch vor, was am Anfang und Ende tatsächlich auch als seine große Doppelutopie erkennbar wird: Die zukünftige Auflösung aller Unterschiede aufgrund ihrer ursprünglichen Nichtigkeit. Auch im *Joseph*-Roman entspricht das in letzter Konsequenz allerdings auch einer Auflösung des Judentums.[174]

„protestier[te]" Mann, als „Adolf Bartels[] einen Juden aus [ihm] machen wollte[]" [GKFA 13.1: S. 97; siehe hierzu GKFA 13.2: S. 96f.]). In der Exilphase scheint diese Selbstwahrnehmung eine bemerkenswerte Veränderung zu erfahren, wenn Mann nun nicht mehr das ‚Romanische' gegen das ‚Jüdische' ausspielt, sondern dieses gezielt und systematisch in sein Projekt exilischer Identitätskonstitution inkorporiert.

171 GW V: S. 1004.

172 Marquardt: S. 149.

173 Ebd.: S. 150.

174 Ebd. S. 149. Siehe für eine ähnlich angelegte, jedoch weniger spezifische Kritik an solcher Entdifferenzierung durch ‚Vermenschlichung' bereits Ulrich Sonnemanns Polemik ‚Thomas Mann oder Mass und Anspruch' aus dem Jahr 1948: „[Z]u vermenschlichen. Was heißt das? Das heißt, daß die Sprache der Leidenschaft und inneren Unbedingtheit, welche menschlich größeren Zeitaltern für die eigentlich menschliche galt, nicht mehr verstanden wird, ja daß sie schlechterdings nicht länger geduldet werden kann, so wie sie ist, sondern analytisch präpariert und verkleinert werden muß, um glaubhaft zu machen, daß die Gestalten der Bibel auch ‚nur' Menschen gewesen seien, so wie man selbst [...]." Sonnemann, Ulrich: Thomas Mann oder Mass und Anspruch. In: Frankfurter Hefte 3.7 [1948], S. 625–640. Hier: S. 629. Freundlicher Hinweis von Raphael Salvi, 10.2.2016.

Marquardts These ist natürlich arg zugespitzt, kann man doch, wie es hier erstmals für die Raummotivik geschah, zeigen, dass in den Josephsromanen zumindest eine als ‚jüdisch' erkennbare Poetologie ausgefaltet wird: Sicherlich darf man die Tetralogie auch als redlichen Versuch einer universalistisch angelegten Würdigung des Judentums im historischen Moment seiner größten Bedrohung lesen. Ungeachtet ihrer nie explizit benannten aggadischen Qualitäten sind die Josephsromane aber durchaus, wie Marquardt festhält, „im Grunde religionslos[], da eben multireligiös[]" und jedenfalls keine „‚Judenroman[e]'":[175] Gefiltert durch Manns „erzählerische[] Mittel des Humors und der Ironie", wird die „Aggada [...] Teil eines Erzählens, das die vormals von ihr transportierten Mytheme in Distanz rückt" – sie büßt ihre ‚jüdische' Spezifität fast gänzlich ein und wird zum Gegenstand „säkular-literarischer Aneignung".[176]

Fraglich bleibt, von wem eine solche Form der „Aneignung" ausgehen sollte oder dürfte. Wenn ein jüdischer Autor wie Berdyczewski eine dergestalt ‚religionslose', „säkular-literarische[]", auf der „Verschmelzung unserer Menschlichkeit und unseres Judentums" fußende Poetologie projektiert, so ist das eine Sache. Verschreibt sich indes ein Nichtjude wie Thomas Mann dieser Ästhetik, gerät der von Berdyczewski angemahnte „eher menschlich[e] als religiös[e]" Blick zu einer reinen Außenperspektive, die tatsächlich geeignet ist, das, was am Erzählten „alte Kultur" ist, ‚aufzulösen'.

Auf der Detailebene, also mit Blick auf die Raumsemantiken und die identitätssichernde Funktionalisierung der Bibel-Nacherzählung vor dem Hintergrund der Exilerfahrung, lässt sich der Effekt „einer Auflösung des Judentums" deutlich beobachten. Auf dieser Ebene wird offenbar, dass und wie sich der Exulant Thomas Mann die „Gründungs- und Erwählungsgeschichten des Judentums" für seine eigene ‚diasporische' Situation „an[eignet]" und dergestalt gewissermaßen die „ursprünglichen Besitzer" dieser „Geschichten" „*ent*eignet".[177] Diese produktionsästhetisch über Manns Goethe-Rezeption und Goethe-imitatio erklärbare Aneignung nimmt eine „Auflösung" oder zumindest eine tendenzielle Verunklärung dessen in Kauf, was an der Josephsgeschichte ‚jüdisch' ist beziehungsweise sein könnte – und diese „Auflösung" korrespondiert in bedenklicher Symmetrie mit der ebenfalls raumsymbolisch bewerkstelligten Eskamotierung und Liquidierung jeglicher, insbesondere aber der jüdisch markierten Alterität in ‚Königliche Hoheit'.

175 Marquardt: S. 92.
176 Sabel: S. 264.
177 Marquardt: S. 358; Hervorhebung im Original.

7 Rudimente des ‚Unpolitischen' im Spätwerk

Interieur, Raumsemantik und Geschichtsphilosophie in ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'

Obwohl die ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull' zu Thomas Manns „größten Werken überhaupt gehör[]en",[1] sind der Rezeption des Romans zumindest teilweise reduktive Züge zu attestieren: Die „emphasis"[2] der Forschung ruht tendenziell auf mythologisch-mythopoetischen und psychoanalytischen Zugängen zum Text, die andere Ansätze überblenden. Hierfür ist sicherlich Hans Wyslings materialreiche Studie ‚Narzissmus und illusionäre Existenzform' mitverantwortlich. Sie liest den ‚Krull' als Produkt der „narzißtische[n] Konstitution" seines Autors und der entsprechend supponierten „fundamental narzißtischen Züge seines Gesamtwerks".[3] Nun braucht man nicht so weit zu gehen wie Wysling, für den mit Bezug auf Mann „Werk und Person [...] weitgehend identisch"[4] sind, um in den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' ein verklausuliertes Selbstporträt und „mythopoetic work[]"[5] zu sehen. Diese Spur legte ja, wie so oft, der empirische Autor selbst, indem er den Roman als „parodistische Autobiographie"[6] bezeichnete. In diesem Fahrwasser konnte und kann man leicht zu Lesarten gelangen, welche nur auf „Krull as a Narcissus" fokussieren oder sich damit zufrieden geben, die „mythological aspects of the novel"[7] unter Verzicht auf genauere Beschreibungen und Kontextualisierungen zu identifizieren. Damit aber läuft man Gefahr, andere, mindestens ebenso zentrale und teils mit diesen Komplexen eng verbundene Aspekte des Texts außer Acht zu lassen. Zu diesen Aspekten zählt die Rolle, die im Roman den Räumen, speziell den Interieurs und ihrer Einrichtung – Möbel, Wandschmuck etc. – zukommt.

Während der langen Genese des ‚Krull' verschob sich Manns Interesse, wie Ernest Schonfield mit Recht betont, schon früh vom Kriminalistischen zum

---

1 Elsaghe 2012c: S. 117.

2 Schonfield, Ernest: Art and its Uses in Thomas Mann's Felix Krull. London 2008. Hier: S. 4.

3 Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main [2]1995. Hier: S. 10. Eine psychoanalytisch informierte Kritik an dieser tradierten ‚Krull'-Interpretation bietet Pfeiffer, Joachim: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* – Narzissmus, Travestie, Performanz? In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche 31 (2012), S. 313–326. Hier besonders: S. 318f.

4 Wysling 1995: S. 9.

5 Lubich, Frederick A.: The Confessions of Felix Krull, Confidence Man. In: The Cambridge Companion to Thomas Mann. Hrsg. von Ritchie Robertson. Cambridge 2002, S. 199–212. Hier: S. 207.

6 GW XI: S. 164.

7 Schonfield: S. 4.

https://doi.org/10.1515/9783110589696-007

Soziologischen und vor allem zum Ästhetischen. In der umfangreichen, im Thomas-Mann-Archiv so gut wie vollständig erhaltenen Sammlung von Notizen und Unterlagen zum ‚Krull'[8] dominieren nur für die Frühzeit der Arbeit am Roman Zeitungsausschnitte und Exzerpte über „criminals"; schon ab „early 1910" rücken stattdessen Informationen zum „universe in which Krull was to operate" ins Zentrum: „the principal focus of Mann's dossier[s] for *Felix Krull*" scheint also „on the aesthetics of society, and not on crime"[9] zu liegen. Davon zeugen schon nur die Titel, die Mann für diese Materialdossiers wählte: Drei Mappen mit „earlier material",[10] ‚Coups Carlsson', ‚Streiche' und ‚Gefangenschaft', sind explizit Quellen zu illegalen Aktivitäten und deren Konsequenzen gewidmet, während acht Mappen – ‚Intérieurs', ‚Elegante Festlichkeiten', ‚Kur- und Lustorte', ‚Weiblichkeit', ‚Sport', ‚Reisen', ‚Allgemeines' und ‚Nebendinge' – Ausschnitte zu anderen Themenbereichen enthalten und der *crime*-Komplex im Dossier ‚Hotel. Reise (Dandy. Gartenarbeit). Heimat. Zuchthausaufseher' nur noch peripher figuriert.

Dass Mann für seine Beschreibungen der ‚eleganten Festlichkeiten' und eben der ‚Intérieurs' eigene Konvolute anlegte, spricht sicherlich dafür, die ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull' als Roman über „the aesthetics of society" zu lesen. Das könnte bereits Erika Mann, der frühesten und eifrigsten Lektorin des Texts,[11] aufgefallen sein. Im Begleitbrief zu ihrer umfangreichen Korrekturliste monierte sie noch, es gebe im ‚Krull' schlicht „zuviele Schilderungen von ‚Interieurs'."[12] Schon einen Tag darauf revidierte sie dieses Urteil: „Bezüglich der ‚Interieurs' in Lisboa scheine ich mich (mir nicht ganz verständlicher Weise!) [...] geirrt zu haben. [...] Sei also bitte so gut und vergiß die fraglichen Einwände."[13] Womöglich hat Erika Mann eine Einsicht zur Revokation ihrer Einwände bewogen, die sich auch aufdrängt, wenn man von der Existenz des Interieur-Dossiers Kenntnis nimmt: Die akribisch beschriebenen und oft prunkvoll ausgestatteten Innenräume sind in diesem Roman nicht „zuviel[]", also Beschreibungsüberschuss, sondern integraler Bestandteil einer literarischen Versuchsanordnung, die auf der Basis psychoanalytischer, mythopoetischer oder gar biographistischer Lektüren nicht hinlänglich zu erfassen ist. Anders ausgedrückt: Wenn man den

---

8 Siehe hierzu Sprecher, Thomas/Bussmann, Monica: Thomas Mann. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 12.2. Frankfurt am Main 2012. Hier: S. 763ff.

9 Schonfield: S. 2.

10 Ebd.

11 Siehe hierzu GKFA 12.2: S. 74.

12 Erika Mann. Mein Vater, der Zauberer. Hrsg. von Irmela von der Lühe/Uwe Neumann. Reinbek bei Hamburg 1996. Hier: S. 229.

13 Ebd.: S. 231f.

‚Krull' mit Schonfield als Text liest, der in steten Variationen von der performativen Identitätskonstitution seines Protagonisten erzählt, von ad infinitum reiterierter „articulation and cultivation of the self",[14] dann müssen die zur Darstellung kommenden Räumlichkeiten als ‚Bühnen' dieser Selbstinszenierung in jede Analyse einbezogen werden, die dem Roman gerecht werden will.

Das soll auch hier geschehen. In einem ersten Schritt ist zu untersuchen, in welcher Weise Interieurs und Wandschmuck im ‚Krull' an den Performances des Erzählers partizipieren. Danach soll aus einer kultur- und mentalitätsgeschichtlich informierten Perspektive gezeigt werden, dass die Interieurschilderungen des Romans noch aus einem weiteren Grund unverzichtbar sind: Diverse Räume, von den Hotelzimmern in Paris und Lissabon über die Zirkusmanege bis hin zu den Sälen des „Museu Sciências Naturaes von Lissabon",[15] sind als Symbole oder Metonymien jenes Narrativs funktionalisiert, welches das eigentliche Fundament des Romans abgibt – namentlich des Narrativs von „De- und Regressionserscheinungen",[16] vom Rückfall in vorpatriarchale, ‚mutterrechtliche' Zustände, das über den von Thomas Mann intensiv rezipierten Basler Altertumsforscher Bachofen aufzuschlüsseln wäre.[17]

7.1 Sein und Raum

Der ‚unredliche' Körper des Hochstaplers

In jüngerer Zeit hat Schonfield eine bestechende Interpretation der ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull' vorgelegt, die von biographistisch-psychoanalytischen Rezeptionstraditionen abrückt und den Text als „study of art's involvement in the formation of the self and the community"[18] liest. Nach Schonfields Beobachtung ist der „social interaction" im ‚Krull' stets „a series of aesthetically modulated negotiations"[19] eingeschrieben: Anschließend an den Performanzbegriff Judith Butlers und ausgehend von Felix' Gedankengängen über die „Vertauschbarkeit" der sozialen Rollen, die „Zufallsaristokratie",[20] und seinem „ritualized" „role-playing"[21] (beispielsweise bei der Begegnung mit dem franzö-

14 Schonfield: S. 5.
15 GKFA 12.1: S. 344.
16 Elsaghe 2010: S. 226.
17 Siehe hierzu Elsaghe 2012c.
18 Schonfield: S. 4.
19 Ebd.: S. 5.
20 GKFA 12.1: S. 257f.
21 Schonfield: S. 12.

sischen Zöllner), erkennt Schonfield im Roman ein „model of the self based upon performance".[22] Krull verkörpere folglich nicht nur den Künstler per se, sondern sei ein „general type", an dem enthüllt werde „how identity is formed."[23] Mit Verweis auf die Rollenspiele des jungen Felix und vor allem auf seine in Langenschwalbach vorgetäuschten Geigenkünste zeigt Schonfield anschaulich, dass in Manns Roman gerade das Künstlertum (auch das simulierte) „intimately involved" ist „with the formation, cultivation and expression of identity"[24] – dass der Text den performativ-zitathaften Identitätsbegriff antizipiert, den eben etwa Butler vertritt: Ihr Konzept der „citationality", also der „acquisition of being through the citing of power",[25] beschreibt exakt, was Krull anstrebt und auch erreicht, wenn er beispielsweise den Kaiser oder einen virtuosen Geiger ‚zitiert'.

Allerdings untersucht Schonfield diese identitätsstiftende Funktionalisierung von Kunst und Ästhetik in den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' nur auf drei eher abstrakten Analyseebenen. Kunst fungiere im Text zunächst als „a Social Modality".[26] In seinen diversen Rollen sei Krull keinesfalls nur darauf aus, sich Vorteile zu verschaffen. Indem er seine „natürliche Begabung für gute Form"[27] spielen lasse, ziele er immer auch auf die „aesthetic dimension" aller sozialen Interaktion ab und sei damit „more of an artist [...] than a confidence man."[28] Der Roman erkundet indes gemäß Schonfield neben der Bedeutung von „aesthetic signification and mediation [...] to the life of *every* society"[29] auch, wie „Art as Exploitation" instrumentalisiert werden kann – zum Beispiel dann, wenn Krull im Rahmen seiner zitativen Praxis zu einem Zuhälter wird, obwohl er das mit einigem Aufwand bestreitet.[30] Drittens, so Schonfield, präsentiere der Roman „Art" auch „as Necessity".[31] Immer wieder gravitiere er um den „deep psychological need for semblance", den allein die Kunst „as a reciprocal interaction between artist and public"[32] zu befriedigen vermag. Musterhaft ist in dieser Hinsicht natürlich die Müller-Rosé-Episode, aus der Krull die Lehre zieht, dass „in dem guten Willen, sich" durch Künstlertum „verführen zu lassen [...] augenscheinlich ein allgemeines, von Gott selbst in die Menschennatur eingepflanztes

22 Ebd.: S. 13.
23 Ebd.: S. 41.
24 Ebd.: S. 46.
25 Butler, Judith: Bodies that Matter. New York 2011. Hier: S. XIII.
26 Schonfield: S. 68.
27 GKFA 12.1: S. 10.
28 Schonfield: S. 68.
29 Ebd.: S. 83; Hervorhebung im Original.
30 Siehe GKFA 12.1: S. 138f.
31 Schonfield: S. 84.
32 Ebd.

Bedürfnis", „eine für den Haushalt des Lebens unentbehrliche Einrichtung"[33] zu erblicken sei.

Schonfield, so könnte man zusammenfassend festhalten, nähert sich dem ‚Krull' mit einem eher breiten Erkenntnisinteresse. Er liest ihn „thematically", mit Blick auf die Verknüpfung von Identitätsbildung und ästhetischer Praxis, und dann auch „on a stylistic level"[34] beziehungsweise narratologisch. Dieser Ansatz greift aber zu kurz, da er die sorgfältig beschriebenen Interieurs weitgehend ignoriert, obwohl doch die Annahme naheliegt, dass sie einen integralen Teil von Krulls Lebenskünstlertum bilden. Mit anderen Worten: Wenn in den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' ‚art' und ‚aesthetics' wirklichkeitsformende Kraft haben und Identität als performativ konstruiertes Kunstprodukt begriffen wird, dann ist zweifelsohne auch die ‚Bühne' mitsamt ihrer ‚Requisiten' zu berücksichtigen, deren sich der Hochstapler für die zitathafte „acquisition of being" bedient. Dafür bürgt neben der in dieser Studie eingehend herausgearbeiteten performativen Qualität des modernen Interieurs schon Krulls im Theaterjargon geäußerte Wirkungsabsicht, „auch in den besten Häusern mit [s]einen Darbietungen bestehen"[35] zu wollen. Die im Folgenden vorgenommene Zusammenschau von Selbstinszenierung und räumlichem Kontext erhellt auch bestimmte kritisch-subversive Weiterungen von Krulls proteischem Spiel mit Identität(en), die noch nicht ausreichend verstanden sind, wenn man nur wie Schonfield den übrigens ebenfalls zu hinterfragenden Kunstcharakter dieses Spiels herausstellt.

Die Bedeutung der aufwendig geschilderten Schauplätze von Krulls identitätsgenerierendem „process of deliberate imitation and identification"[36] reflektiert der Roman gleich selbst. In einem dieser Räume, dem heterotopischen Speisewagen des Nachtzugs nach Lissabon, doziert Professor Kuckuck über den „Raum" an sich, „mit" dem „das Sein" verknüpft sei und den es auch gestalte: „Raum, sagte er, sei nichts weiter als die Ordnung oder Beziehung materieller Dinge untereinander. [...] Unterdessen feiere das Sein sein tumultuöses Fest in den unermesslichen Räumen, die sein Werk seien [...]."[37] Dabei „gebühre" es jedem „redliche[n] Körper", einen „bestimmbaren Platz im Raum", einen „nennbaren Betrag von Raum" „ein[zu] nehme[n]".[38] Für das „Entspringen des Seins aus dem Nichts",[39] über das Kuckuck

33 GKFA 12.1: S. 40f.
34 Schonfield: S. 131.
35 GKFA 12.1: S. 72f.
36 Schonfield: S. 17.
37 GKFA 12.1: S. 313f.
38 Ebd.: S. 317.
39 Ebd.: S. 313.

hier referiert, spielt der Parameter „Raum“ eine gewichtige Rolle: Die Lokalisierbarkeit des „redliche[n] Körper[s]“ im Raum scheint förmlich eine Möglichkeitsbedingung für diese erste der „drei Urzeugungen“[40] zu sein. Im Raum, soviel macht Kuckuck klar, gründet allererst jede irgendwie geartete Entwicklung, denn ohne Raum gibt es „keine Zeit“, keine „durch das Vorhandensein von Körpern ermöglichte Ordnung von Ereignissen“.[41] Es ist somit nichts als folgerichtig, die im Roman zur Darstellung gebrachten Räume als Möglichkeitsräume zu begreifen und zu untersuchen: Mit jeder performativen Identitätstransformation situiert sich Felix Krull in einem bestimmten Raum und setzt eine Ereigniskette im Sinne seiner angestrebten Selbstkreation in Gang.

Dabei sind Kuckucks „Mitteilungen“[42] gerade auch in ihrer supplierbaren Umkehrung programmatisch. Während es nämlich dem „redliche[n] Körper“ „gebühr[t]“, einen „bestimmbaren Platz im Raum“ zu besetzen, ist der per definitionem unredliche Hochstapler entsprechend schwierig zu orten. Krulls eigene Regsamkeit manifestiert sich spatial, in der Bewegung aus dem „Rheingau“[43] nach Frankfurt am Main, Paris und Lissabon, und der Schwindel, zu dem er dem Marquis de Venosta Hand bietet, läuft ja auf nichts anderes hinaus als die Befreiung beider aus einem „bestimmbaren Platz im Raum“: Dank Krull kann sich Venosta „verdoppeln, [...] zweiteilen“ und dadurch verunklären, „[w]o ich wirklich bin“,[44] wobei im gleichen Zuge auch Krulls Lokalisierbarkeit nicht mehr gewährleistet ist. Zwar ist Krull ‚zeugend‘ tätig, indem er sich immer wieder neu erfindet, aber offenbar nicht in der Art des an der ‚Urzeugung‘ beteiligten „redliche[n] Körper[s]“: Kontrastiert man Krulls Performances mit Kuckucks Kosmogonie, scheint der Hochstapler, als ‚zeugender‘, jedoch nicht eindeutig zu ortender Körper, aus der natürlichen Ordnung herauszufallen.

Die Räume, in denen sich Krull bewegt und welche die Werkstätten seiner Identitätsarbeit bilden, unterstreichen diesen Eindruck. Auch wenn sich diese Räume auf den ersten Blick in fast jedem Sinne disparat ausnehmen, so weisen sie doch eine durch einige gemeinsame Merkmale gestiftete Verwandtschaft auf. Diese verleiht ihnen eine gewisse Gleichförmigkeit, macht sie als stilisierte Möglichkeits- und Bühnenräume lesbar und erschwert vor allem die Bestimmbarkeit von Krulls „Platz im Raum“. Die „spiegelnde Glaskugel“, die „Riechflakons“ und das „Plüschtischchen“[45] des Elternhauses, in dem Krull seine ersten Übungen in

---

40 Ebd.
41 Ebd.
42 Ebd.: S. 314.
43 Ebd.: S. 10.
44 Ebd.: S. 280f.
45 Ebd.: S. 13.

„Täuschung“[46] und Liebeskunst absolviert und sich sein „‚Kostümkopf‘“ immer wieder „bewährt“,[47] stehen am Anfang eines raumsemantischen Syntagmas, das mutatis mutandis den ganzen Roman durchzieht. Fortgesetzt und erweitert wird es in den „Einrichtungen“[48] und der Herrenmode, die Krull in den Frankfurter Schaufenstern[49] mit „Lerneifer“[50] bestaunt. Den dort ausgestellten faszinierenden

---

46 Ebd.: S. 44.
47 Ebd.: S. 61.
48 Ebd.: S. 92.
49 Dass diese käuflichen Ideal-Interieurs innerhalb der Textökonomie von den tatsächlich bewohnten Innenräumen nicht klar geschieden sind, ist charakteristisch für das ‚theatralische Zeitalter‘, als das Marx die Epoche um 1900 erkennt (siehe hierzu Kapitel 2 und 4). Er erblickt, obwohl er die ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‘ in seiner Studie nicht berücksichtigt, ausgerechnet in der Figur des „Hochstapler[s]“ das „Symptom einer sich verändernden Gesellschaft“, einer Gesellschaft eben, die zunehmend „durch eine Proliferation von Bildern und (sozialen) Zeichen geprägt“ wird. Um Marx’ einschlägige These in Erinnerung zu rufen: „Das Theatralische, die Verfügbarkeit und Konsumierbarkeit sozialer Zeichen, ist […] mitnichten ein reines Nachahmen höher gestellter Schichten, sondern bildet eine neue Form der Öffentlichkeit, in der durch die Zirkulation von Bildern soziale Beziehungen erst hergestellt werden und unterschiedliche Identitätsmodelle und Machtansprüche miteinander interagieren und konkurrieren. Das Moment des Theatralischen verdoppelt sich im Konsum nochmals: Konsum ist ein Akt sozialer Teilhabe, dem durch seine öffentliche Form ein Moment sozialer Selbstverortung eignet.“ Als „Symptom[e]“ dieses Wandels sind natürlich auch die Figur des Felix Krull und im Besonderen die von Krull bewunderten Schaufensterauslagen lesbar: Vor den „Fenstern der Möbelhändler“ „lernt[]“ Krull „die Bedürfnisse einer hohen und unterschiedenen Lebensführung kennen“ (GKFA 12.1: S. 92f.), und vor allem lernt er, dass soziale Distinktion käuflich, dass eben „Konsum […] ein Akt sozialer Teilhabe“ und „sozialer Selbstverortung“ ist. Im Angesicht der Auratisierung oder eben „Theatralisierung der Waren“ (Kinder: S. 200) begreift Krull, kurzum, dass er in einem ‚theatralischen Zeitalter‘ lebt, und er verhält sich dementsprechend, sobald er bei Pierre Jean-Pierre seine Beute zu Geld gemacht hat. Den so ermöglichten Konsum versteht er als Gelegenheit, seine „äußere Person in […] angemessenere Verfassung“ zu bringen, sich „die Lebenslage zu gönnen, um die ich gestern im Vorbeifahren diejenigen, die sich ihrer erfreuten, beneidet hatte“ – sein bibelsprachlich anmutender Sprechakt „[s]o tat ich“ (GKFA 12.1: S. 191) verstärkt noch das performativ-theatralische Moment seines Verhaltens, das man nachgerade als *doing class* beschreiben könnte. Als dem ‚theatralischen Zeitalter‘ entsprechende performative Handlung kommt seine Selbstaufwertung durch Konsum ihrerseits „mitnichten“ einem „Nachahmen höher gestellter Schichten“ gleich, sondern ‚stellt‘ neue Tatsachen ‚her‘: Der dank der Erlöse aus Diebesgut adrett gekleidete Krull ist von einem ehrlichen und ‚rechtmäßigen‘ Angehörigen „höher gestellter Schichten“ nicht mehr zu unterscheiden. Aus Sicht der *material culture* wäre zur Darstellung der Warenwelt im ‚Krull‘ zudem zu bemerken, dass „[d]ie Dinge“ hier in aller Deutlichkeit zu „Fetische[n]“ beziehungsweise zu ‚Warenfetischen‘ im Sinne von Karl Marx stilisiert werden (Kinder: S. 195, siehe hierzu auch Elsaghe, Yahya: Herrenzimmer versus ‚Frauen-Zimmer‘. Felix Krulls Schaufensterstudium und das Schmuckkästchen der Diane Houpflé. [Publikation in Vorbereitung]).
50 GKFA 12.1: S. 94.

„Perserteppiche[n]“, „Flakons“ und „Hüte[n] mit Atlasfutter“[51] entsprechen der „Perserteppich“ und die „mit gestepptem Atlas bedeckte[] Messing-Bettstatt“[52] in Madame Houpflés Hotelzimmer – wo Krull performativ „Kühnheit“ erlangt, „die ich gar nicht besessen, sondern die sie [Houpflé] mir einfach unterstellt [...] hatte. Jedenfalls besaß ich sie nun im Überfluß.“[53] Zuvor schon gemahnten die „plüschbeschlagenen Tischchen“ und die vielen „Spiegel[]“ im Zimmer der Rozsa, in dem Krull seine „Liebestugend“[54] schult, an das Interieur des Elternhauses, wobei später im Salon der Familie Kuckuck ebenfalls ein Tisch mit „Plüschdecke“[55] steht. „[M]it Plüsch“ ist zudem der „Mitteltisch“ in Pierre Jean-Pierres „Hinterstube“ „bedeckt[]“,[56] in der Felix durch den Verkauf der gestohlenen Schmuckstücke die finanziellen Mittel zur Begründung einer neuen „Lebenslage“[57] erwirbt; „grau-plüschen[]“ ist sodann das „spiegelgeschmückte[]“ „Halbcoupé“,[58] in dem er seine lehrreiche Reise von Paris nach Lissabon zurücklegt. „Teppiche“[59] dominieren schließlich das Hotelzimmer im Savoy Palace, und ein „Perserteppich von Riesenformat“[60] liegt im Audienzzimmer des portugiesischen Königs: Krulls „Darbietung[]“ in diesem ‚besten Haus‘ trägt ihm einen Orden ein.

Die Interieurs, welche die prima facie ganz unterschiedlichen Stationen von Krulls Entwicklung bilden, sind offenbar motivisch eng verbunden. Sie erhalten auf diese Weise einen hohen Grad an Typizität. Der Hochstapler scheint in relativ stabile spatiale Ensembles eingebunden zu sein, ganz egal, wo er sich gerade befindet. Seine Möglichkeitsräume sind paradoxerweise zugleich heterogen und konstant. Sie haben die Qualität von Bühnen mit wechselnden Kulissen, auf deren Brettern er sich mit der Routine eines Schauspielers zurechtfindet – und die wiederkehrenden Plüsch- und Atlasstoffe, die Teppiche, die Flakons und die spiegelnden Oberflächen fungieren als Requisiten in Krulls endloser Performance. Diese Performance zielt jedenfalls nach dem Scheidepunkt des Rol-

51 Ebd.: S. 93.
52 Ebd.: S. 198.
53 Ebd.: S. 200. In ähnlicher Weise bildet die „Zauberzierlichkeit des Kreuzgangs von Kloster Belem“ ein Setting für Krulls Identitätsarbeit: „[D]iese steinerne Féerie“, also der Wandschmuck des Halbinnenraums, soll seinen „Sinn phantastisch erhöh[en]“ und „nicht ohne Verdienst“ sein „an der Vortrefflichkeit der Worte“, mit denen er Zouzou zu becircen sucht (ebd.: S. 415).
54 Ebd.: S. 137f.
55 Ebd.: S. 357.
56 Ebd.: S. 185.
57 Ebd.: S. 191. Die intermediäre Stellung zwischen zwei „Lebenslagen“ ist der „Hinterstube“ dabei explizit inskribiert, hält sie doch „die Mitte“ „zwischen kleinbürgerlichem Wohnzimmer und Geschäftsbureau“ (ebd.: S. 185).
58 Ebd.: S. 297.
59 Ebd.: S. 324.
60 Ebd.: S. 385.

lentauschs mit dem Marquis de Venosta immer auch darauf ab, zu verunklären „[w]o" Felix „wirklich" ist:[61] Den Räumlichkeiten, in denen er sich aufhält, eignet dieselbe „Vertauschbarkeit", die er mit Bezug auf die gesellschaftliche Rollen- und Machtverteilung postuliert.[62]

Wenn somit vom Elternhaus im „Rheingau" bis zum Audienzzimmer des portugiesischen Königs alle für den Bildungsweg des betrügerischen Pikaro relevanten Interieurs auffallend ähnlich ausgestattet sind, kommt Krull letztlich zu keinem Zeitpunkt ein „wirklich" „bestimmbare[r] Platz im Raum" zu. Dass infolgedessen die in unterschiedlichen und doch vergleichbaren Interieurs vollzogene

---

61 Wobei die Erzählbarkeit des Romans gerade durch die kontrollierte Durchbrechung der Täuschung, das heißt: durch die lustvolle Teilhabe der Leserinnen und Leser an der Hochstapelei gewährleistet wird. Denn sie (und mit ihnen nur der echte Marquis de Venosta) wissen natürlich sehr wohl, wo sich Felix jeweils gerade aufhält.

62 ‚Wo' Felix Krull sich allerdings aus entwicklungspsychologischer Warte ‚befindet', verraten vielleicht die ubiquitären Spiegel, die an Jacques Lacans Konzept des frühkindlichen ‚Spiegelstadiums' gemahnen: „Das Menschenjunge erkennt auf einer Altersstufe von kurzer, aber durchaus merklicher Dauer, während der es vom Schimpansenjungen an motorischer Intelligenz übertroffen wird, im Spiegel bereits sein eigenes Bild als solches. [...] Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung. [...] Die jubilatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem *infans*-Stadium ist, wird von nun an [...] in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das *Ich* (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem andern [...]. Aber von besonderer Wichtigkeit ist gerade, daß diese Form vor jeder gesellschaftlichen Determinierung die Instanz des *Ich* (moi) auf einer fiktiven Linie situiert, die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann [...]." Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Lacan, Schriften I. Weinheim/Berlin 1986, S. 61–70. Hier: S. 63f.; Hervorhebungen im Original. Eine „jubilatorische" Selbstwahrnehmung im Spiegel ist im Roman auch für den jungen Krull belegbar, der sich seinem Paten Schimmelpreester, einem Maler, als „Kostümkopf" beziehungsweise als Modell zur Verfügung stellt: „[W]ie ich auch hergerichtet war [...]: jedesmal schien es, und auch der Spiegel versicherte mich dessen, als ob ich gerade für diesen Aufzug recht eigentlich bestimmt und geboren sei [...]. Wenn ich aber nach beendeter Kurzweil meine schale und nichtige Alltagskleidung wieder angelegt hatte, so befiel mich wohl eine unbezwingliche Trauer [...]." GKFA 12.1: S. 30f. Über die gesamte Dauer der erzählten Zeit bleibt Felix dieser „jubilatorische[n]" Selbstbetrachtung verhaftet, mithin einem Identitätszustand „vor" und in bewusster Abgrenzung zu „jeder gesellschaftlichen Determinierung". Felix baut also zur Außenwelt primär eine ermächtigende „Spiegel-Beziehung" auf, die seiner „grandiose[n] Zurschaustellung" dient (Holzapfel, Heinrich: Subversion und Differenz. Das Spiegelmotiv bei Freud – Thomas Mann – Rilke und Jacques Lacan. Essen 1986. Hier: S. 273).

performative Identitätsbildung „nur Maskierungen",[63] nur ein spielerisch-vorläufiges Selbst zeitigen kann, das keinem gängigen Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriff verpflichtet ist, reflektiert der Roman bezeichnenderweise ebenfalls vermittels einer also poetologischen Raumbeschreibung. Das „herrliche[] Rundgemälde[]" der „Schlacht von Austerlitz", das Felix in Paris „für geringes Eintrittsgeld" betrachtet, ist „so vorzüglich, daß man kaum vermochte, die Grenze zwischen dem nur Gemalten und den vordergründigen Wirklichkeiten" (also den vor dem Wandschmuck postierten Figuren) „wahrzunehmen."[64] In der Aufhebung des Unterschieds zwischen einem artifiziellen „Gemalten"[65] und „den vordergründigen Wirklichkeiten" besteht ja gerade der modus operandi des Hochstaplers – und es ist angesichts der Rolle, die Innenräumen und ihrem Dekor im ‚Krull' zukommt, nichts als konsequent, dass das Grundproblem des Romans und seines Erzählers hier durch Ekphrasis veranschaulicht wird. Felix Krulls „identity", stets „experimental, provisional, and liable to change",[66] ist offenkundig verflochten mit den Räumen, in denen er Gelegenheit bekommt, an dieser „identity" zu arbeiten. Schimmelpreesters Wunsch nach „Spiel*raum* und Gunst der Umstände zur Entfaltung" von Felix' „Gaben"[67] erhält so eine neue Färbung.

Schonfields Befunde sind aber nicht nur um diese raumbezogenen Beobachtungen zu erweitern – sie sind auch zu korrigieren. Schonfield liest den Text, wie gezeigt, als eine Allegorie auf das identitätsstiftende Potenzial der Kunst beziehungsweise auf die Kunst selbst: ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull' sei „a novel about the development of the creative self",[68] ein Roman, der ein „paradigm of how art works" entwerfe, denn Kunst sei genau wie Felix' Hochstapelei „not [...] an imposed illusion, but [...] a mutually agreed, deliberate pretence", „not a deception, but an imaginative exchange which relies upon an intersubjec-

---

63 Janz, Rolf-Peter: Die doppelte Lust an der Verstellung. Thomas Manns *Felix Krull* und Steven Spielbergs *Catch me if you can*. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Claudia Benthien/Inge Stephan. Köln u.a. 2003, S. 178–192. Hier: S. 185.

64 GKFA 12.1: S. 192f.

65 Zu dieser Lesart des Panoramas passt, dass, wie Elsaghe nachweisen konnte, das Verb ‚malen' bei Mann mit Bezug nicht auf bildende Kunst, sondern auf das Schreiben und auf Schriftbilder „immer nur dort" erscheint, „wo" ‚gemalte' „Handschriften ganz besonderen Zwecken dienen. ‚[G]emalt[]' wird ‚Handschrift' bei Thomas Mann immer nur dann, wenn sie bewusster Selbstdarstellung dient oder aber gar eine vorsätzliche Täuschung bezweckt." (Elsaghe 2004: S. 159).

66 Schonfield: S. 27.

67 GKFA 12.1: S. 84; Hervorhebung nicht im Original.

68 Schonfield: S. 41. Ähnlich früher schon Holzapfel, der die „trügerische Absicht" von Krulls Rollenspielen für „ästhetisch legitimiert" hält (Holzapfel: S. 273).

tive arrangement."[69] Damit rekurriert er auf die sattsam bekannte Auslegung der Hochstaplerfigur als „Allegorie des Künstlers".[70]

Im Lichte der Bedeutung, die den Innenräumen in diesem „arrangement" zukommt, vermögen derartige Interpretationen allerdings kaum zu überzeugen. Wenn man ernst nimmt, was der Roman über ‚Sein' und ‚Raum' zu sagen hat, kann Krulls „expression of identity" zwar durchaus als ästhetische, nicht aber als genuin künstlerische, das heißt „mutually agreed" und „intersubjective" Praxis verstanden werden. Kuckuck verweist nicht umsonst mit Emphase darauf, dass nur derjenige Körper „redlich[]" sei, der einen „bestimmbaren Platz im Raum" einnehme – genau das tut Felix nicht, was schon ein kursorischer Blick auf die durch Austauschbarkeit und Artifizialität gekennzeichneten Räume offenbart, die für seine Entwicklung signifikant sind. Der Clou der von Krull inszenierten Performance besteht darin, dass auch ihr Kunstcharakter nur Schein ist und sie in Wirklichkeit mit einer fundamentalen Rezeptionserwartung bricht, die im Roman direkt benannt wird, namentlich als Situierbarkeit des ‚Seins' im ‚Raum': Das von Krull performierte „development of the creative self" ist somit alles andere als „intersubjective" und beruht sehr wohl auf einer „deception"; Krulls gleichsam rezeptionsästhetische Formulierungen vom „stillschweigende[n] Einverständnis"[71] zwischen Künstler und Publikum, vom „Genuss[] einer vereinbarten Illusion",[72] können nicht einfach (wie das Schonfield tut[73]) für bare Münze genommen und auf sein eigenes, eben gerade nicht „redliche[s]" Künstlertum angewendet werden.

Die unter Berücksichtigung der Raumdarstellungen beobachtete ‚Unredlichkeit' von Krulls Performance kann nun schärfer konturiert werden: Die unbestimmbare Verortung seines Körpers korreliert mit der zunehmenden Verunklärung und der steten Wandlung seiner Identität. „Wo" Felix „wirklich" ist, bleibt für die anderen Figuren genauso offen wie die Frage, *wer* er „wirklich" ist, denn „[v]erkleidet [...] war ich in jedem Fall, und die unmaskierte Wirklichkeit [...], das Ich-selber-Sein, war nicht bestimmbar, weil tatsächlich nicht vorhanden."[74] Das Problem der Lokalisierbarkeit des Körpers ist zugleich ein Problem der Lesbarkeit, der Identifizierbarkeit des Körpers. Die intrinsische Herausforderung von Felix' Performance ließe sich also dahingehend spezifizieren, dass diese Performance einem gängigen Code zuwiderläuft, den man mit Butler als „cultural intelligibility" bezeichnen könnte. Sie fasst darunter einen diskursiven Rahmen, in dem

69 Schonfield: S. 185.
70 Wysling 1995: S. 138.
71 GKFA 12.1: S. 40.
72 Ebd.: S. 47.
73 Siehe Schonfield: S. 185; S. 187.
74 GKFA 12.1: S. 265.

„bodies, genders, and desires“[75] auf ihre Entsprechung zur heterosexuellen Norm hin ‚gelesen‘ werden, also auf ihre Konformität mit einem „normative framework that conditions who can be recognized as a legitimate subject.“[76] Butlers Begrifflichkeit passt umso besser auf Felix’ ‚Unredlichkeit‘, weil diese im Roman nicht allein durch sein mit der Semantik des Räumlichen assoziiertes Hochstaplertum affirmiert wird, sondern zudem genau den gendertheoretischen Aspekt umfasst, auf den Butler abhebt: An Krulls „Schönheit“ frappiert ja auch und vor allem deren „stark androgyne“[77] Komponente.

Wenn somit das Spezifikum von Krulls ‚entorteter‘ ästhetisch-performativer Identitätskonstitution darin besteht, dass er sich der vom ‚Publikum‘ verlangten „cultural intelligibility“ verweigert und diese Rezeptionshaltung gezielt subvertiert, dann handelt es sich bei seiner Performance zweifellos um eine „imposed illusion“, eine unilateral angelegte Darbietung, deren Publikum gar nicht weiß, dass es einer solchen beiwohnt – und eben nicht um „a mutually agreed, deliberate pretence“ oder gar „an imaginative exchange“. Krulls Projekt der steten „formation, cultivation and expression of identity“ mündet in die Produktion prekärer, unlesbarer Identitäten; als „legitimate subject“ kann der androgyne Hochstapler zu keinem Zeitpunkt gelten. In diesem Sinne wäre Schonfields Sichtweise zu revidieren: Nicht die „Müller-Rosé episode“, die ja gerade die zwar trügerische, aber doch „intersubjective“ Qualität der Kunst und mithin deren ‚Lesbarkeit‘ und Kompatibilität mit gesellschaftlichen Erwartungshaltungen veranschaulicht, ist „the heart of the novel“[78] und das „paradigm“[79] für Krulls Künstlertum.

Dessen Modell gibt eine andere Künstlerfigur ab, der Felix Krull erst als Straftäter und angehender professioneller Betrüger begegnet. Die Rede ist von der Trapezkünstlerin Andromache, von der Krull noch zur Zeit der Niederschrift „träum[t]“:[80]

> Ihre Brust war geringfügig, ihr Becken schmal [...] und ihre greifenden Hände zwar nicht von männlicher Größe, aber doch auch nicht klein genug, um die Frage ganz auszuschalten, ob sie, in Gottes Namen, denn vielleicht heimlich ein Jüngling sei. [...] [Z]u wohl erkannte man, dass dieser strenge Körper das, was andere der Liebe geben, an seine abenteuerliche Kunst-

---

75 Butler, Judith: Gender Trouble. New York 1990. Hier: S. 151.

76 Lloyd, Moya: Judith Butler. From Norms to Politics. Cambridge 2007. Hier: S. 33.

77 Schöll, Julia: ‚Verkleidet also war ich in jedem Fall‘. Zur Identitätskonstruktion in *Joseph und seine Brüder* und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 18 (2005), S. 9–29. Hier: S. 25.

78 Schonfield: S. 84.

79 Ebd.: S. 185. In jüngerer Zeit begreift auch Kinder diesen „Theaterbesuch“ als „[d]as wichtigste Initiationserlebnis“ (Kinder: S. 202) des Hochstaplers – eine angesichts des bleibenden Eindrucks, den die Andromache-Show hinterlässt, sicherlich allzu zugespitzte These.

80 GKFA 12.1: S. 220.

> leistung verausgabte. Sie war kein Weib; aber ein Mann war sie auch nicht und also kein Mensch. Ein ernster Engel der Tollkühnheit war sie [...], eine unnahbare Amazone des Luftraumes [...].[81]

Andromaches Performance ist wie diejenige Krulls (und anders als Müller-Rosés künstlerische Praxis[82]) existenziell, denn die Artistin obliegt der „Hochtrapez-Arbeit [...] ohne ein unten ausgespanntes Sicherheits- und Fangnetz".[83] Sie ist, wie Krull, ‚verkleidet' (zu ihrer Ausstattung später mehr), und sie ist als *andro*gyne, „weder männlich[e] noch weiblich[e]"[84] „‚Tochter der Lüfte'"[85] sowohl im räumlichen als auch im geschlechtlichen Sinne genau so wenig ‚lesbar' wie er. Sie ist in der Tat „seinesgleichen".[86] Sie personifiziert die ‚unredlichen', in keiner Weise „bestimmbaren" Formen von Körperlichkeit und Performanz, die auch für Krull charakteristisch sind, weshalb er sich bei Andromaches Darbietung „vom Fach" und angeregt „fühlen" kann – dieses „Fach" mag in seinem Fall nicht das „circensische[]" sein, wohl aber ist er wie Andromache „vom Fache im allgemeineren, vom Fach der Wirkung, der Menschenbeglückung- und -bezauberung" und wird dementsprechend von ihr „zum Selber-Ausüben"[87] inspiriert.

In den Interieurs der ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull' entspinnt sich eine im vom Roman selbst inaugurierten Vokabular ‚unredliche', da weder lokalisier- noch gemäß gesellschaftlicher Intelligibilitätsansprüche lesbare identitätsstiftende Performance. Erst eine Lektüre, welche die eingehend beschriebenen Räume als typisierte, bühnenartige, in letzter Konsequenz ‚vertauschbare' Möglichkeitsräume begreift, vermag diesen Mangel an ‚Redlichkeit' überhaupt zu konstatieren und genauer zu definieren als Mangel an „cultural intelligibility": Zu Krulls Vergehen zählen die Nichteinlösung der gesellschaftlichen Anforderung an die Entzifferbarkeit kultureller Zeichen und die spielerische Appropriierung dieser Zeichen, wie sie in nuce an der Figur der Andromache vorgeführt

---

81 Ebd.: S. 221ff.

82 Frizen ist also zu widersprechen, wenn er Müller-Rosé und Andromache als „Apologeten des schönen Scheins" über einen Kamm schert (Frizen, Werner: Die ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'. Thomas Manns letztes Wort zu Wagner. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32 [1988], S. 291–313. Hier: S. 301). Eine sehr differenzierte und für die vorliegende Studie anschlussfähige Auseinandersetzung mit den Figuren Müller-Rosés und Andromaches findet sich dagegen in Chaochuti, Thosaeng: The Impossibility of Reading the Criminal Body: The Issue of Individual Agency in Thomas Mann's Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: der Memoiren erster Teil. In: New German Review 22 (2006–2007), S. 51–65.

83 GKFA 12.1: S. 221.

84 Janz: S. 183.

85 GKFA 12.1: S. 221.

86 GKFA 12.2: S. 624.

87 GKFA 12.1: S. 227.

wird. Trotz seiner gezielten Auseinandersetzung mit Kunst und Ästhetik im ‚Krull' übersieht Schonfield diese Beschaffenheit von Felix' pseudo-künstlerischer Aktivität, da er die Interieurs nicht in seine Analysen einbezieht. Damit ist das subversive Potenzial von Krulls als ‚unredlich' markierter Performance deutlicher umrissen: Als Täuschungshandlung, die gerade nicht auf einem intersubjektiven Fiktionsvertrag basiert und gerade nicht aus einem authentischen künstlerischen „Sein und Wesen"[88] hervorgeht, reflektiert sie ein (zum Zeitpunkt der Textpublikation bereits arg verspätetes, aber für die Frühphase der Entstehungsgeschichte durchaus erwartbares) Unbehagen am ‚theatralischen Zeitalter' – an der im ausgehenden 19. Jahrhundert emergenten „Verfügbarkeit und Konsumierbarkeit sozialer Zeichen", welche die Intelligibilität „soziale[r] Beziehungen" und Rollen gefährdet.[89]

7.2 Kästchen und Zirkus

Johann Jakob Bachofen und die Raumsemantik der ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'

Begreift man nun Andromache als beispielhaft für diese ‚unredliche' Form der Performanz und das sich an ihr abarbeitende erzählerische Unbehagen, so muss man zudem konstatieren, dass offenbar auch ein motivischer und thema-

88 GKFA 13.1: S. 121. Damit steht Krulls und Andromaches Künstlertum in einer auffälligen Distanz zu den in den ‚Betrachtungen eines Unpolitischen' etablierten ästhetischen Axiomen. Vielleicht nicht von ungefähr ist Mann gerade in diesem bekenntnishaften Text bemüht, künstlerische Praxis und Authentizität untrennbar zu verknüpfen. Die Vorstellung eines ‚unredlichen', nicht intersubjektiven Künstlertums, das sich die Konsumptionshaltung eines unkritischen Publikums zunutze macht, wird in den einschlägigen Passagen der ‚Betrachtungen' verworfen. Dort lässt Mann gleichsam nur das Müller-Rosé-Paradigma gelten, aber (noch) nicht das Andromache-Paradigma: Er geht von einem einigermaßen naiv anmutenden Künstler- und Kunstbegriff aus, indem er die Möglichkeit eines spielerischen, „unehrliche[n] Künstlertum[s], welches Wirkungen berechnet[] und erzielt[], die ihm selber ein Spott, denen es selbst überlegen wäre", kategorisch ausschließt – „ein solches Künstlertum gibt es nicht." (ebd.: S. 120). Im ‚Krull' „gibt es" dieses „Künstlertum" indes sehr wohl. Womöglich hängt die lange, 1913 einsetzende Unterbrechung der Arbeit am ‚Krull' auch mit diesem *clash* zwischen dem „Hochstaplerstil" (GKFA 12.2: S. 28) und dem Authentizitätspathos der ‚Betrachtungen' zusammen – das ganze Hochstapler-Projekt musste Mann im Angesicht dieses poetologisch-ästhetischen Widerspruchs „zeitwidrig" erscheinen (Mann [‚Tagebücher 1918–1921']: S. 292).

89 Wenn Krulls referenzlose Gaukelei zudem „zentrale[] Punkt[e] kapitalistischer Funktionslogik offen[legt]" (Kinder: S. 204), eben die Fetischisierung der ‚Ware' und die Illusion des ‚erfüllenden', identitätssichernden Konsums, dann ist ihr auch eine kapitalismuskritische Komponente nicht abzusprechen.

tischer Komplex in den Roman Eingang fand, der aus einem gendertheoretisch und kulturgeschichtlich interessierten Blickwinkel aufzuschlüsseln wäre. Dieser Komplex ist Andromache beziehungsweise ihrem Namen in programmatischer Manier eingeschrieben. ‚Die Männer Bekämpfende' ist wahrscheinlich nicht nur eine Allegorie des gefühlskalten Künstlerdaseins oder eine Reminiszenz an Hans Christian Andersens Märchen von der kleinen Seejungfrau.[90] Sie zählt zuvörderst zu jener „Welt von rührendster Intimität und Geschlossenheit", als die Thomas Mann „das Religions- und Mythengeschichtliche"[91] begriff. Diese „Welt" hielt seit „Mitte der Zwanzigerjahre"[92] Manns „humane[s] Interesse[]" „ganz und gar"[93] in Bann. Ihr entstammt Andromache, die mit ihrem auf ein agonales Geschlechterverhältnis hindeutenden Namen nur ein Element einer ganzen „Reihe" im ‚Krull' dingfest zu machender „Anleihen"[94] aus dem Umfeld des „Religions- und Mythengeschichtliche[n]" darstellt: Und diese „Welt" ist in Thomas Manns Schaffen untrennbar verbunden mit den Schriften Bachofens, des „Vater[s] aller Matriarchatstheorien",[95] dessen „Offenbarungen"[96] in Manns letztem Roman nachhallen – auch und gerade und wie gleich zu zeigen in den Interieurschilderungen.

Bachofen postulierte, ganz grob umrissen, eine dreistufige geschichtsphilosophische Fortschrittslehre: Das erste, ‚hetärische' oder ‚tellurische' Kulturstadium sei charakterisiert gewesen durch den regel- und gesetzlosen Verkehr der Geschlechter; darauf sei eine Phase des Matriarchats gefolgt, woraufhin die Männer die höchste Kulturstufe etabliert hätten – das Vaterrecht, also das Patriarchat. „[D]ie gesamte Kultur- und Religionsgeschichte" ist in Bachofens Denken „sexualisiert[]", begreift er sie doch als Entwicklung von der ‚Hurerei' „über das ‚Mutterrecht' zur ‚Paternität'".[97] Nicht zuletzt mit Blick auf die „Spuren" dieser Stufentheorie in den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' hat in jüngerer Zeit Elsaghe Manns Interesse am „Religions- und Mythengeschichtliche[n]" aufmerksam kontextualisiert – dieses Interesse reicht im ‚Krull' weit über das „patente Hermes- oder auch das ebenso offensichtliche Diana-Mythologem"[98]

---

90 So wird sie gelesen von Maar, Michael: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. München/Wien 1995. Hier: S. 119f. – und dann auch in GKFA 12.2: S. 461f.
91 Mann, Thomas: Fragment über das Religiöse. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 423–425. Hier: S. 425.
92 Elsaghe 2012c: S. 137.
93 GW XI: S. 425.
94 Elsaghe 2012c: S. 137.
95 Ebd.: S. 139.
96 Ebd.
97 Ebd.
98 Ebd.: S. 138.

hinaus und inkorporiert die Bachofen'sche Lehre in die Textstruktur. Das zeigt Elsaghe mit Blick auf Maria Pia Kuckuck-Da Cruz, deren Namen „matriarchale[] Vorstellungen" evozieren, „wie sie Bachofen formulierte",[99] sowie auf das „Zeichen" oder Symbol des Kreuzes, das Bachofen in von Mann rezipierten Ausführungen als Residuum „vorpatriarchale[r], vorchristliche[r] Kulturepochen"[100] deutet. Dass also im ‚Krull' „die vaterrechtliche Ehe suspendiert", das „Mutter- gegen das Vaterrecht durchgesetzt",[101] kurzum eine an Bachofen entlanggeführte Geschichte von „De- und Regressionserscheinungen"[102] erzählt wird, darf man wohl als gesichert annehmen. Das schiere Ausmaß dieser Bachofen-Reminiszenzen in Thomas Manns letztem Roman, die, wie gleich zu zeigen, neben dem ‚Mutterrecht' auch den ‚Hetärismus' heraufbeschwören, ist indes noch keineswegs abschließend ausgeleuchtet – ebenso wenig wie die augenfällige spatiale Ausgestaltung dieses Motivkomplexes in sozusagen ‚Bachofen'schen Räumen'.

Die Gynaikokratin Maria Pia und die „Kreuzform"[103] bilden nur zwei Versatzstücke eines weitgespannten, Bachofens Lehren aufgreifenden Verfallsnarrativs, das aufgrund der langen Genese des ‚Krull' und Manns später Bachofen-Rezeption nicht den ganzen Text prägt.[104] Dabei sind die weiteren Bachofeniana jeweils in auffälliger Weise in die Beschreibungen distinkter Interieurs eingebunden, in ein raumsemantisches Ensemble, welches das Hotelzimmer der Diane Houpflé, den Innenraum des Zirkus Stoudebecker, Krulls Lissabonner Hotelzimmer sowie den frühmenschlichen „Bezirk"[105] von Kuckucks naturhistorischem Museum umfasst. In diesen Räumen spielen sich bestimmte für Krulls Entwicklung wichtige Episoden ab: Der ‚perverse' Geschlechtsverkehr mit und (zweite) Diebstahl an Houpflé; die Apotheose der Andromache; die mit „besondere[m] Stolz"[106] verknüpfte Einquartierung in das unter falschem Namen bezogene „palastartige" Lis-

99 Ebd.: S. 142.
100 Ebd.: S. 144.
101 Ebd.: S. 143.
102 Elsaghe 2010: S. 226.
103 Elsaghe 2012c: S. 145.
104 Bekanntlich „räumte" Thomas Mann „[i]m Juli 1913 [...] den *Krull*", der zu diesem Zeitpunkt ungefähr bis zum „unvollendete[n] sechste[n] Kapitel des zweiten Buches" gediehen war, „vom Schreibtisch." (GKFA 12.2: S. 27). Erst im „Dezember 1950" nahm er die Arbeit am Hochstaplerroman wieder auf (GKFA 12.1: S. 445). Dazwischen, wahrscheinlich in die „zweite[] Hälfte der Zwanzigerjahre", fiel der Beginn von Manns „sehr intensive[r] Bachofen-Rezeption" (Elsaghe 2010: S. 229). Aus der von Mann selbst bekräftigten Intensität dieser Auseinandersetzung mit dem „Religions- und Mythengeschichtliche[n]" erklärt sich, weshalb ab der zweiten, Ende 1950 einsetzenden Arbeitsphase, also ab dem siebten Kapitel des zweiten Buches, Bachofen-Anspielungen in gehäufter Form erscheinen.
105 GKFA 12.1: S. 355.
106 Ebd.: S. 324.

sabonner „Absteigequartier“[107] mit seinem eigenartigen Wandschmuck, und das „dringliche[] Schauen“ in einem „bedeutend[en]“ Raum des „ergreifendsten“[108] aller Museen. Wenn man mit Jurij Lotman die „Grundepisode“ jedes literarischen Texts im „Überqueren“ einer „Grenze“[109] erblickt, so ist festzuhalten, dass die zumindest metaphorischen Grenzüberschreitungen der ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull' durchgehend in Räumen situiert sind, deren an Bachofen geschulte Stilisierung ins Auge springen muss – in Räumen, die also nicht nur, wie gezeigt, zu Bühnen von Krulls prekärer Performance werden, sondern auch zu Stationen einer erst über Bachofen verstehbaren „Zeitreise [...] in die ‚Urreligion' und ihre ‚Mutterrechtlichkeit'“[110] und gar in die noch primitivere Kulturstufe des ‚Hetärismus'.

Krulls geschlechtliche Vereinigung mit Diane Houpflé-Philibert – über ihr „Flaumbärtchen auf der Oberlippe“[111] von vornherein als ‚mutterrechtliche' Venus barbata ausgewiesen[112] – kündigt sich in einem Binnenraum des Hotels Saint James and Albany an, der seinerseits schon an Bachofens Regressionsvorstellungen partizipiert. Die Rede ist vom Aufzug, in dem Felix alias Armand gerade seinen „Dienst“[113] versieht, als Houpflé von einer Einkaufstour zurückkehrt. Mit ihrem Eintritt wird das „Gefährt“[114] zu einem Interieur, oder genauer: es wird zum „kleinen Raum[]“, zum „erleuchteten Schwebestübchen“, das Felix – „[d]euxième, n'est-ce pas, Madame?“[115] – von der Lobby[116] in den zweiten Stock zu befördern hat. Die Lichtmotivik des Mini-Interieurs, in dem das „Zusammen-

---

107 Ebd.: S. 323.
108 Ebd.: S. 354f.
109 Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur [Die Struktur des künstlerischen Textes]. In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. von Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006, S. 529–545. Hier: S. 540.
110 Elsaghe 2010: S. 226.
111 GKFA 12.1: S. 178.
112 Siehe hierzu Elsaghe 2010: S. 297; GKFA 12.2: S. 617f.
113 GKFA 12.1: S. 195.
114 Ebd.: S. 196.
115 Ebd.: S. 197.
116 Auf dieses Interieur, also die „Halle“, in deren „Ascenseur-Nische“ (GKFA 12.1: S. 196) Krull auf Liftbenutzer wartet, scheint im Übrigen zuzutreffen, was Siegfried Kracauer in seiner erst posthum veröffentlichten Schrift über den Detektivroman (1922–1925) mit Bezug auf den Raumtypus ‚Hotelhalle' beobachtete: Sie ist auch in Manns Roman ein Möglichkeitsraum, eine „bloße Lücke“, in der es zur „Ablösung vom Alltag“ kommt – und auch der die Halle durchschreitenden Diane Houpflé „bemächtigt sich ein“ allerdings nicht ganz „interesseloses Wohlgefallen an der sich selbst erzeugenden Welt“, also an Felix' durch die Hochstaplerperformance noch gesteigerten Reizen (Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main 1977. Hier: S. 161).

sein [...] reich an Beziehungen“[117] ist, sowie Richtung und Destination seiner Vertikalbewegung sind keineswegs marginale Details; sie haben, mit Bachofen gelesen, ganz einschlägige Weiterungen.

Das Licht, oder besser: das Sehen, der ungehinderte Blick auf den Partner, steht bei Bachofen für den „Übergang zu einem neuen Zustand“[118], und zwar, wie er über eine Interpretation von Apuleius’ ‚Märchen von Amor und Psyche‘ darlegt, den Fortschritt von der regellosen Begattung des ‚Hetärismus‘ zur „eheliche[n] Verbindung“:

> Jetzt wird uns auch die Lampe eine tiefere Beziehung gewinnen. Beim Scheine der [...] Leuchte erkennt Psyche die göttlich schöne Gestalt ihres nächtlichen Besuchers, den ihr die Schwestern als häßlichen Drachen dargestellt hatten. [...] Aber Eros, aus dem tiefen Schlafe erwachend, rächt des Mädchens Ungehorsam durch Flucht. [...] So bildet der Vorfall mit der brennenden Lampe den wahren Wendepunkt im Laufe der Prüfungen, welche Aphrodite über die mit ihr an Schönheit wetteifernde Psyche verhängt. An die Stelle des mit Finsternis bedeckten Geschlechtsgenußes tritt die Sehnsucht nach dem Besitz des in all seiner Herrlichkeit erkannten Gottes. [...] Die nächtlich-finstere Mischung mit dem Drachen bildet den Inhalt einer niederen Stufe des geschlechtlichen Lebens. Es ist die tellurische Sumpfbegattung, die in der feuchten Tiefe der Erde waltet. [...] [D]as Ergreifen der Lampe bezeichnet [...] den Übergang zu einem neuen Zustand. [...] An die Stelle der tellurischen Feuchtigkeit tritt die höhere Stufe des Feuers, an die der Finsternis und des Chaos jene des Lichts und der Ordnung, an die des ungeregelten Hetärismus die Sehnsucht nach Erhebung zu ehelicher Verbindung.[119]

„[E]ine tiefere Beziehung“ ‚gewinnt‘ im ‚Licht‘ dieser von Thomas Mann aufmerksam gelesenen Analyse nun auch der Lift, der Houpflé und Krull vom Parterre in den zweiten Stock hebt. Hier wird ‚augenscheinlich‘ Bachofens These aktualisiert, wonach die zunehmende und wortwörtliche Erhellung der „Funktion [...], die dem Mann bei der Fortpflanzung zukommt“ den „Durchbruch [...] zum ‚Mutterrecht‘“ markiert und somit „die Möglichkeitsbedingung einer Monogamie“ schafft, „die vorerst freilich noch weiblich initiiert bleibt.“[120] Der

117 GKFA 12.1: S. 179.

118 Bachofen, Johann Jakob: Urreligion und antike Symbole, Bd. 1. Hrsg. von Carl Albrecht Bernoulli. Leipzig 1926. Hier: S. 317; siehe zu „Bachofens Interpretation von Lampe und Blick“ bei Apuleius auch Elsaghe 2010: S. 206ff. Zitiert wird hier aus einem der beiden Exemplare der dreibändigen Ausgabe von ‚Urreligion und antike Symbole‘ aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 2617 A: 1. Infolge seines Gangs ins Exil besaß Mann die drei Reclam-Bände doppelt. Siehe hierzu Galvan, Elisabeth: Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns ‚Joseph‘-Roman. Frankfurt am Main 1996. Hier: S. 6ff.).

119 Bachofen (‚Urreligion‘, Bd. 1): S. 316f. Die Passage ist bis „waltet“ mit einer seitlichen Anstreichung Thomas Manns und der Randnotiz „Szene“ versehen.

120 Elsaghe 2010: S. 208.

female gaze auf den Jüngling, dessen „Anblick" mit einem „[b]efriedigt[en] [N]ick[en]"[121] quittiert wird, koinzidiert mit der Aufwärtsbewegung des „*erleuchteten* Schwebestübchen[s]". Der in diesem Moment zum symbolisch stark aufgeladenen Interieur, eben zum ‚Stübchen' verwandelte Aufzug schafft also mit seiner künstlichen Beleuchtung allererst die Bedingung der Sichtbarkeit, unter der sich „weiblich initiiert[e]" Sexualität herausbilden kann. Houpflés ‚unmoralisches Angebot' an Krull ergeht denn auch unmittelbar nach Abschluss jener räumlichen Fortschrittsbewegung von der „tiefsten Stufe" des Hotels in – ausgerechnet – den *zweiten* Stock: ein spatiales Arrangement, das nun lesbar wird als Allegorisierung des „Durchbruch[s]" in die *zweite* Kulturstufe, in die „Mittelstellung" des ‚Mutterrechts' als „Durchgangspunkt der Menschheit aus der tiefsten Stufe des Daseins zu der höchsten",[122] zum ‚Vaterrecht'.

„[I]m zweiten Stock", an der Spitze der Vertikalen, spricht Houpflé im Anschluss an ihr Lob von Felix' Stimme über ihren Gehörsinn, aber nur, um Krull in ziemlich unzweideutiger Weise darauf hinzuweisen, dass „l'ouïe n'est pas le seul de mes sens qui soit susceptible."[123] Stimuliert wurde im ‚Möglichkeitsraum' des Aufzugs ja durch Krulls „Anblick" gerade das Auge als für den Aufstieg in die ‚lunarisch'-‚mutterrechtliche' Phase der Kulturentwicklung entscheidendes Sinnesorgan. Die Befriedigung aller anderen „sens" kann nun durch die sexuell initiative Frau in die Wege geleitet werden. Die in diesem spatialen Zusammenhang mobilisierten weiblichen Verführungskünste signalisieren es: Krull und Houpflé sind in der „Mittelstellung" der drei Kulturstufen angekommen.

Das Hotelzimmer der Houpflé, in das Krull als Domestik ihre „Pakete"[124] zu tragen hat, unterstreicht diesen Eindruck. Das „luxuriöse[] Schlafzimmer" ist über den „Perserteppich"[125] klar als ‚mutterrechtliches' Interieur gekennzeich-

121 GKFA 12.1: S. 197.
122 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 89; „der höchsten" von Thomas Mann unterstrichen und mit der Marginalie „also doch" versehen (siehe zum Hintergrund dieser Notiz Elsaghe 2010: S. 267).
123 GKFA 12.1: S. 198. Elsaghe geht also zu weit, wenn er schreibt, dass Krull dieser „elsässisch-französischen ‚Nymphomanin' weniger ‚zu Gesicht' als vielmehr zu *Gehör*" komme: Eher tritt hier die auditive Dimension des Flirts in eine Art Konkurrenzverhältnis zu seiner visuellen Dimension (Elsaghe 2004: S. 87; Hervorhebung im Original). Schließlich ist es zuvörderst Krulls „Anblick", der Houpflé befriedigt, und der Gehörsinn wird primär erwähnt, um eben die erotische Suszeptibilität *aller anderen Sinne* zu betonen.
124 GKFA 12.1: S. 198.
125 Ebd. Wie wichtig Mann dieses beziehungsreiche Detail gewesen sein muss, hat Florian Heiniger als Erster erkannt: Mann fügte den „Perserteppich" an dieser Stelle erst „nachträglich" in die Handschrift des ‚Krull' ein (Heiniger, Florian: ‚[V]erkehrt'. Geschlechterverhältnisse in Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Unpubl. Seminararbeit. Bern 2010. Hier: S. 13).

net, denn Bachofen definierte „Asien“ beziehungsweise den „Orient“ im Gegensatz zum „Okzident“ immer wieder als ‚weiblich‘ beherrschten Raum.[126] Auch die Lage des Zimmers „zur Linken“,[127] also auf der nicht nur bei Bachofen „als ‚weiblich‘ verstandenen Seite“,[128] ist bezeichnend. Mit ihrer „Pelzjacke“[129] und ihrem „Barett aus dem gleichen Pelzwerk“[130] präsentiert sich Houpflé hier ohnehin überdeutlich mit einem wohl über Leopold von Sacher-Masoch zu lesenden[131] Insigne offensiver, ‚perverser‘ und vor allem weiblicher Sexualität. Auch die ‚matriarchale‘ Facette der stabenden Anrede, die sie an Felix richtet („Du entkleidest mich, kühner Knecht?“[132]), muss kaum ausgedeutscht werden. Die im Roman um sich greifenden ‚mutterrechtlichen‘ Zustände sind also für die Paris-Kapitel unter anderem durch das Zusammenspiel zweier Innenräume, des „erleuchteten“ Lifts und des orientalisierten Hotelzimmers, belegt. In ihnen gilt der laut Bachofen für das ‚Mutterrecht‘ charakteristische Primat des Kunstlichts und des Sehsinns; in ihnen gebietet eine in „Pelzwerk“ gehüllte „Madame“ über den sexuell verfügbaren, „ehrerbietigen“[133] Felix, und dies unter genau der Voraussetzung aktiver

---

126 Siehe hierzu Elsaghe 2010: S. 259f.

127 GKFA 12.1: S. 198.

128 Heiniger: S. 12. Siehe hierzu etwa Bachofen (‚Urreligion‘, Bd. 1): S. 63. Wenn Felix Krull in Lissabon, wo die Geschlechterverhältnisse vollends durcheinandergeraten, „natürlich“ zur „Linken“ Zouzous den Kreuzgang des Klosters Belem besichtigt, so ist das also wohl nicht nur den zur erzählten Zeit geltenden Anstandsregeln geschuldet (GKFA 12.1: S. 423; siehe auch GKFA 12.2: S. 676): Dass Krull von der ‚weiblichen‘ linken Seite aus um Zouzou wirbt, verstärkt den Eindruck der durch Bachofen-Verweise gestalteten Genderkonfusion. Informationen über die geschlechtliche Besetzung von Himmelsrichtungen und geometrischen Relationen konnte Mann in zugespitzter Form (mit etymologisch zweifelhaften Beigaben) auch bei Werner Deubel finden, dessen essayistischen, an Ludwig Klages geschulten Versuch einer Fruchtbarmachung Bachofens für die Gegenwart der Zwischenkriegszeit er ‚mit dem Bleistift‘ las (hierzu später mehr): „Auf der Deutung solcher Symbole beruht bei Bachofen die Erschließung jenes pelasgischen Bewußtseinszustandes, dessen chthonische Mutterreligion abgelöst wird von der uranischen Olympierreligion, oder denn, in Symbolen ausgedrückt: über den Pol Nacht, Erde, (Mond), Wasser, links, unten, Mutter siegt der Pol Tag, Sonne, Feuer, rechts (hier z. B. der Ursprung unsres ‚Rechts‘-Begriffs), oben, Vater.“ (Deubel, Werner: Johann Jakob Bachofen und die Gegenwart. In: Form und Sinn. Zeitschrift für Kunst und Geistesleben 2.4 [1927], S. 99–104 [Signatur A-I-Mat. 4b/15 (I) im TMA, mit Bleistiftlesespuren Thomas Manns]. Hier: S. 100).

129 GKFA 12.1: S. 198.

130 Ebd.: S. 197.

131 Siehe hierzu Elsaghe 2012c: S. 143. Karin Tebben sieht in dieser Entkleidungsszene nur einen für Krull demütigenden „Verweis auf seine soziale Stellung“ und bringt, obwohl ihr Aufsatz den vielversprechenden Untertitel ‚Felix Krull und die Frauen‘ trägt, kein einziges Mal Bachofens Thesen zur Sprache (Tebben, Karin: ‚Du entkleidest mich, kühner Knecht?‘ Felix Krull und die Frauen. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 18 [2005], S. 51–70. Hier: S. 60).

132 GKFA 12.1: S. 199.

133 Ebd.: S. 197.

weiblicher Partnerwahl, die Bachofen in einer von Thomas Mann eigens markierten Textstelle über das ‚Mutterrecht' festlegt: „Die Herrschaft des Weibes beginnt mit ihrer eigenen Wahl. Die Frau wirbt, nicht der Mann."[134]

In „Madame Houpflés [...] Schlafzimmer", das der Roman solcherart als ‚mutterrechtlichen' Raum in Szene setzt, vollzieht sich konsequenterweise auch das nach der Begegnung im Lift anberaumte „Stelldichein".[135] Bei diesem zweiten, abendlichen Besuch Krulls im „Schlafzimmer" folgt die Schilderung des Innenraums ebenfalls den Leitlinien von Bachofens Theorie, allerdings mit einigen Variationen, welche die ‚matriarchale' Semantisierung des Interieurs mit weiterführenden Überlegungen und Termini aus Bachofens Gedankenwelt unterfüttern. Auf den ersten ‚Blick' steht die zweite Beschreibung des Zimmers im Widerspruch zur zuvor etablierten Bedeutung des Lichts und des Sehsinns: Es liegt in „rötliche[m] Halbdunkel".[136] Das in der Handschrift noch einer Lichtquelle, nämlich einem Fenster zugewandte „Kopfende" des Betts ist „zur Wand gekehrt",[137] und Diane Houpflé verleiht sogar ihrem Wunsch Ausdruck, Krull „nicht" zu „sehen" – „[i]ch lösche dieses Licht."[138] Wenn hier die zuvor dominierende Schaulust kassiert wird, kommt das aber keinesfalls einer Revokation der ‚mutterrechtlichen' Stilisierung der Houpflé-Geschichte gleich.[139] Eher noch müsste man in Bezug auf das nun plötzlich die Interieurschilderung kontaminierende „Halbdunkel" von einer ‚mutterrechtlichen' Versuchsanordnung mit anderen Mitteln sprechen. Dies in erster Linie deshalb, weil die Düsterkeit und später die vollständige Finsternis des Zimmers nicht von ungefähr kommen, sondern durch Houpflé inszeniert werden. Man hat es, anders ausgedrückt, *nicht* mit einem arbiträren Rückfall in „nächtlich-finstere" ‚hetäristische' „Sumpfbe-

---

134 Bachofen, Johann Jakob: Der Mythus von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen. Hrsg. von Manfred Schroeter. München 1926. Hier: S. 209, von Thomas Mann mit Bleistift unterstrichen (Exemplar aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 2605).

135 GKFA 12.1: S. 201.

136 Ebd.

137 Ebd.: S. 202, siehe zur ursprünglichen Anordnung der Möbel GKFA 12.2: S. 422.

138 Ebd.: S. 211.

139 Anders liegt der Fall bei Thomas Manns letzter Erzählung ‚Die Betrogene' (1953): Hier wird offen auf ‚Amor und Psyche' angespielt und die bei Bachofen so bedeutungsvolle Priorität des Visuellen durch die „Suprematie" des Geruchssinns ersetzt – eine Kontrafaktur, die, wie Elsaghe herauszuarbeiten vermochte, in der ‚Betrogenen' gerade den Rückfall in den ‚Hetärismus' anzeigen soll (Elsaghe 2010: S. 190, siehe auch ebd.: S. 208ff.). Im Übrigen fällt die Niederschrift der ‚Betrogenen' in die Zeit zwischen Mai 1952 und April 1953, also ziemlich genau zwischen die Entstehungsphasen des 7. und des 8. Kapitels im dritten Teil des ‚Krull': Von Thomas Manns reger Beschäftigung mit Bachofen in diesem produktionsästhetischen Zusammenhang blieben beide Texte nicht unberührt.

gattung" zu tun. Vielmehr wird die ,mutterrechtliche' Verfasstheit der Szene noch verstärkt, wenn wie im ,Märchen von Amor und Psyche' einer Frau die Licht- und Blickregie zufällt und sich der Mann ihrem Willen fügen muss – „[u]nd wirklich drehte sie das rotbeschirmte Lämpchen [...] ab, so daß Finsternis uns umhüllte. ,Ich will dich nicht sehen. Ich will nur hören[‘] [...]".[140]

Die „sogenannte[] Verkehrtheit",[141] die Diane Houpflé bei sich diagnostizieren und in Form einer misogynen küchenpsychologischen Selbstanamnese auf ihre Kinderlosigkeit zurückführen muss, manifestiert sich in ihrer hart an Pädophilie grenzenden Ephebophilie (der zwanzigjährige Felix ist ihr eigentlich schon „zu alt"[142]). Sie manifestiert sich zusätzlich auf einer metatextuellen Ebene in der ,Verkehrung' der Bettszene zwischen Amor und Psyche: *Diese* abgebrühte, ehebrechende und ,perverse' Psyche kontrolliert zwar auch die Lichtverhältnisse, benötigt aber kein „Lämpchen" mehr, um „die göttlich schöne Gestalt ihres nächtlichen Besuchers" zu erkennen.[143] Sie führt, im Gegenteil, bewusst die Dunkelheit herbei, um ihre sexuelle Devianz desto erfüllender ausleben zu können. Beäugt hat Houpflé den ,schönen' Jüngling bereits im Kunstlicht der Fahrt im Aufzug, in deren Rahmen sie das Schäferstündchen anbahnte und die somit „den wahren Wendepunkt" der Krull-Houpflé-Geschichte bildet.

Geradezu invertiert wird dadurch aber nicht nur Apuleius' Märchen, sondern auch dessen Deutung durch Bachofen. Deren Knackpunkt besteht ja gerade darin, dass sie „die geschlechterpolitischen Weiterungen des weiblichen Blicks und seiner Renitenz", also „die Störungen [...], die von einem solchen Blick auf die Ordnung der Geschlechter ganz grundsätzlich ausgehen", zu exorzieren vermag: „Psyches Blick"[144] ist in Bachofens Lesart jeglichen subversiven Potenzials beraubt, deutet ihn der Basler doch als Signum eines zu begrüßen-

---

140 GKFA 12.1: S. 211.

141 Ebd.: S. 208. Houpflés Spekulationen über die Ätiologie dieser „Verkehrtheit" weisen ebenfalls ein ,matriarchales' Konnotat auf: Ihre Knabenliebe leitet sie ja eben vom unerfüllt gebliebenen Wunsch her, „*Mutter* eines Sohnes" zu sein (ebd.: S. 207; Hervorhebung nicht im Original). Dass diese „Leidenschaft" in Form masochistischer Gelüste zum Vorschein kommt, mag prima facie nicht eben ,mutterrechtlich' anmuten – jedoch nimmt Houpflé im Rencontre mit Krull (das man wohl als repräsentativ dafür begreifen darf, wie sie ihren „Geschmack" auslebt) trotz dieser Neigung durchgehend den dominanten, weil initiativen Part ein: Sie hat das Geschehen im Schlafzimmer, das ihr die angestrebte Ersatzbefriedigung für die verpasste Mutterschaft bietet, voll und ganz im Griff und ist insofern eben sehr wohl eine tonangebende ,Mutterfigur' (ebd.: S. 207).

142 Ebd.

143 Dem sie ja tatsächlich ,göttlichen' Status verleiht, indem sie ihn als Hermes-Figur bezeichnet.

144 Elsaghe 2010: S. 207.

den „Übergang[s]" zu einer höheren „Stufe des geschlechtlichen Lebens",[145] zur „Weihe der Ehe"[146] im ‚Mutterrecht'. Ganz anders ist es um Houpflés Seharbeit an Felix bestellt. Sie steht im Zeichen sexueller Perversion und geht von einer Frau aus, die von der „Weihe der Ehe" definitiv nichts wissen will, da sie ihre Prädilektionen unmöglich im Rahmen einer andauernden monogamen Bindung ausleben kann: Die Knabenliebe ist eben „nichts für die Heirat."[147] Überhaupt stellt für Houpflé der Blick auf den Jüngling, anders als für Psyche, keinen zu sühnenden Akt des „Ungehorsam[s]"[148] dar; dieser Blick ist im Gegenteil ein Vorrecht, von dem sie freimütig Gebrauch macht und auf das sie in ihrer „Verkehrtheit" dann auch situativ nach Gutdünken verzichtet.

Obwohl also das Motiv des Sehens und des Lichts im ‚Krull' wie bei Bachofen den „Übergang" in einen ‚mutterrechtlichen' Zustand anzeigt, divergiert Mann in seiner Wertung dieser „Mittelstellung" deutlich vom Prätext. Im Gegensatz zu Bachofen vermag er dem *female gaze* keinen „fortschrittsoptimistische[n]" Hintersinn abzugewinnen. Er macht ihn ganz dezidiert als Element einer ‚perversen' nymphomanischen Symptomatologie lesbar, als „Störung[]" der „Ordnung der Geschlechter".[149] Das Interpretament für diese Volte bietet die Datierung der erzählten Zeit.[150] Denn Bachofens glättende und ‚exorzierende' Exegese von Apuleius' Märchen wird ihrerseits nur durch eine totale Dissoziation dieses Stoffs „von der Gegenwart" ermöglicht, durch seine Eingrenzung „auf ein längst vergangenes Stadium der Zivilisationsgeschichte".[151] Mit anderen Worten: Bachofen kann den seiner Meinung nach im ‚Märchen von Amor und Psyche' dargestellten „Übergang" vom ‚Hetärismus' zum ‚Mutterrecht' als Fortschritt begreifen, weil er „in der Gewissheit" schreibt, „dass das ‚Abendland' auf der dritten" und höchsten Kulturstufe, dem ‚Vaterrecht', „längst angelangt ist."[152]

Thomas Mann dagegen lässt seinen Hochstaplerroman in einer Zeit spielen, die zwar ‚vaterrechtlich' beziehungsweise ‚solarisch' organisiert sein müsste, aber offensichtlich noch oder wieder im Zeichen des ‚lunarischen' ‚Mutterrechts' und der visuellen Verfügungsgewalt der Frau über den Mann steht.[153] Unter

145 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 317.
146 Ebd.: S. 315.
147 GKFA 12.1: S. 207.
148 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 316.
149 Elsaghe 2010: S. 207.
150 Krull hält sich 1894/95 in Paris auf, siehe GKFA 12.2: S. 771.
151 Elsaghe 2010: S. 207.
152 Ebd.: S. 195.
153 Für diesen Rückfall ins ‚lunarische' ‚Mutterrecht' bürgt natürlich auch der Name „Diane". Diana ist in der römischen Mythologie die Göttin des *Mondes* und damit der weibliche Widerpart zum (zuweilen mit Helios gleichgesetzten) *Sonnen*gott Apollon. Es ist also vor dem Hintergrund

diesen Voraussetzungen muss dem Übergang zum ‚Mutterrecht' im ‚Krull' eine andere Valenz zukommen als in Bachofens kulturgeschichtlicher Retrospektive, und das heißt: Thomas Mann kann Diane Houpflé nicht einfach als Kollateralfigur der Psyche zeichnen. Sie muss stattdessen eine ‚verkehrte' Karikatur Psyches abgeben; sie muss zur Venus barbata pejorisiert werden, die einen *Rückfall* aus der Paternität in das Matriarchat inkarniert. Was Bachofen analeptisch als geschichtsphilosophisches Fortschrittsnarrativ auslegen konnte, wird folglich bei Mann zur kulturpessimistischen Gegenwartsdiagnostik, zur künstlerischen Enthüllung einer Regression in überwunden geglaubte Kulturstufen.

Eine derartige Variierung des Stufenmodells steht nicht im Widerspruch zu Bachofens Lehre – diese lässt im Gegenteil solchen Auslegungen explizit Raum. Es war nicht zuletzt die widersprüchliche Doppelbödigkeit von Bachofens Theorien, die sie für Mann und seine Zeitgenossen so attraktiv und anschlussfähig machte,[154] als „die Vorstellungen der Geschlechteridentität" in der „Zwischenkriegszeit" in „fast schon unerhörte Bewegung [...] gerieten":[155] Bachofen beschreibt zwar das Modell eines sukzessiven „Fortschritt[s]",[156] integriert darein aber eben auch ein „ganz andere[s]", ein „zyklische[s] Geschichtsmodell",[157] wenn er von den „menschliche[n] Dinge[n]" als „Kreislauf" spricht und konzediert, dass „[d]ie ursprüngliche Gleichheit" – der ‚Hetärismus' – „zuletzt wieder[kehrt]."[158] Dieses paradoxe Amalgam zweier geschichtsphilosophischer Denkfiguren hat Thomas Manns eigenen oder eben gerade nicht ‚eigenen' Mythosbegriff wesentlich geprägt: „[D]as Wesen des Mythus ist Wiederkehr, Zeitlosigkeit, Immer-Gegenwart."[159] Dass und in welcher Weise das, was ‚immergegenwärtig' ist, ‚wiederkehren' kann, hat Mann bei Bachofen gelernt.

Indem also Bachofen den Weg „der Menschheit aus der tiefsten Stufe des Daseins zu der höchsten" entschieden nicht als irreversibel auffasst, sondern seiner Theorie auch das Potenzial oder sogar die Unumgänglichkeit der Regression einschreibt,[160] macht er diese Theorie für Thomas Mann und seine Zeit-

---

der gehäuften Bachofen-Bezüge in den Houpflé-Kapiteln nicht nur sachlich falsch, sondern genuin irreleitend, wenn Tebben Diana einfach als „Göttin [...] des Lichts" bezeichnet (Tebben: S. 61).

154 Siehe Elsaghe 2010: S. 223ff.

155 Ebd.: S. 6.

156 Bachofen, Johann Jakob: Urreligion und antike Symbole, Bd. 2. Hrsg. von Carl Albrecht Bernoulli. Leipzig 1926. Hier: S. 134, „Fortschritt" von Thomas Mann unterstrichen.

157 Elsaghe 2010: S. 225.

158 Bachofen (‚Mythus'): S. 248.

159 GW IX: S. 229.

160 „[D]emokratische[] Gleichheit" beispielsweise wertet Bachofen als ‚hetärische' Verfallserscheinung der Moderne (Bachofen, ‚Mythus', S. 247). Die bei Bachofen gegebene Möglichkeit

genossen zweifach rezipierbar, als Mittel der Kontingenzbewältigung *und* der (männlichen) Selbstvergewisserung: „Bachofen gab ihm [Mann] offenbar die Begriffe und Vorstellungen an die Hand, die die Zeitgeschichte so zu konzeptualisieren erlaubten, dass ‚man' dem daran als unerhört Empfundenen gerecht werden konnte, ohne indessen an seiner männlichen Selbstachtung allzu großen Schaden zu nehmen."[161]

Von dieser Aktualisierbarkeit Bachofens in der Zwischenkriegszeit zeugt exemplarisch Werner Deubels 1927 erschienener Aufsatz ‚Johann Jakob Bachofen und die Gegenwart'. Exemplarisch ist dieser Text vor allem deshalb, weil Thomas Mann in ihm direkt angegriffen wird,[162] worauf er ihn denn auch liest und kri-

---

einer Rückkunft vermeintlich bewältigter Kulturstufen konnte Thomas Mann übrigens auch am Ende von Alfred Baeumlers ausschweifender ‚Einleitung' zum ‚Mythus von Orient und Occident' ausgedeutscht finden, die er gut kannte (siehe zu Manns anfänglicher Begeisterung für und späterer kritischer Abgrenzung von Baeumler Galvan: S. 15ff.; Elsaghe 2010: S. 267). Dort schreibt Baeumler: „Aufgabe des apollinischen Geistes ist es, die tellurischen Mächte [...] immer wieder zu überwinden. Es ist der Grundirrtum jeder allzu ‚männlichen' Betrachtung der Geschichte, daß die Herrschaft solcher Mächte einmal gebrochen worden sei, und seit dieser Zeit ein neues Recht auf Erden bestehe. Darin steckt jener absurde, aber typisch männliche Glaube an die Kraft der Institutionen, Vorschriften und Gesetze. Institutionen gewährleisten nichts. [...] Die Natur im Menschen ist nicht einmal überwunden worden, sondern muß immer wieder von neuem überwunden werden. [...] Die Geschichte der Menschheit verläuft nicht so glatt und klar, wie die humanistische Betrachtung wähnt [...]. Es gibt keinen endgültigen Sieg. Wohl aber gibt es siegreiche Kräfte: Immer von neuem gebiert die Mutter den Sohn, immer von neuem taucht die Sonne aus dem Dunkel, immer von neuem wird der Orient vom Okzident überwunden." (Baeumler, Alfred: Einleitung. Bachofen der Mythologe der Romantik. In: Der Mythus von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen. Hrsg. von Manfred Schroeter. München 1926, S. XXV–CCXCIV. Hier: S. CCXCIIIf.).

161 Elsaghe 2010: S. 231. Mit anderen Worten: Die ‚unerhörte', in der Zwischenkriegszeit aufkommende Einsicht, dass „Geschlechterdifferenz und Sexualität als etwas historisch Wandelbares zu begreifen" sind, „wurde über Bachofen für Thomas Mann und seinesgleichen in ein umfassendes, wenn auch pessimistisches Geschichtsbild integrierbar." (ebd.: S. 6).

162 Dass Mann bei Deubel kritisiert wird und dann – in diesem Fall durch handschriftliche Merkzeichen und Glossen – auf diese Kritik reagiert, ist ein wünschbar deutlicher Beleg für die Intensität und Vehemenz der Debatten um Bachofen in den Zwanzigerjahren und für Thomas Manns nicht nur periphere Rolle in diesen Debatten. Konkret wirft Deubel Mann vor, in seiner „bedauerlich[] [e]inseitig[en]" ‚Pariser Rechenschaft' Baeumlers Bachofen-Einleitung und in eins damit den „ganzen Bachofen abgelehnt" zu haben (Deubel: S. 102; diese Behauptung streicht Mann an und versieht sie mit einem Fragezeichen). Die Frontlinien sind diffus, verlaufen aber ungefähr so: Der Klages-Schüler Deubel perhorresziert seinerseits Baeumlers rigide Inanspruchnahme Bachofens für die ‚Konservative Revolution' und insbesondere Baeumlers Versuch, Bachofen als aufrechten Christen darzustellen; er betont dagegen (und vermisst das wohl beim Baeumler-Kritiker Mann) das „heidnische[] Grundgefühl[] von der Urheiligkeit des Lebens", das sich bei Bachofen artikuliere und das von der „naturfeindlichen Geistreligion" des Christentums klar zu scheiden sei (ebd.: S. 103). Thomas Manns Randnotiz zu dieser Argumen-

tisch annotiert (und schließlich seinen Arbeitsmaterialien zu den Josephsromanen hinzufügt). Deubel, ein Autor aus dem Umkreis von Ludwig Klages, preist Bachofen im Klages-Stil als Vollender der „gesamte[n] deutsche[n] Romantik".[163] Wie Klages, der Bachofens manchmal störende und diffuse „Kopfgedanken" gezielt durch ihm unterstellte „Herzgedanken"[164] relativiert, versucht auch Deubel tendenziell von Bachofens hierarchisiertem Kulturstufenmodell abzulenken: Er behauptet, dass die „Heiligkeit der Mutter" den „Mittelpunkt" von Bachofens Denken bilde und setzt Bachofens „Deutung" und „Erschließung" ‚der' „Antike" gleich mit der Offenlegung einer „Mutterreligion"[165] (während doch die Postulierung einer solchen in Tat und Wahrheit nur einen, und zwar nicht unbedingt einen positiv bewerteten Aspekt von Bachofens geschichtsphilosophischem Modell ausmacht). Solche sehr freien Zugriffe auf Bachofens Denken, für die Klages' Schriften das Modell abgeben, werden durch die arkane Qualität von Bachofens Stil natürlich begünstigt. Sie entspringen aber auch einem offensichtlichen und in den Zwanzigerjahren verbreiteten Bedürfnis, Bachofens „Verständnis der Antike" zu einer Art Projektionsfläche zu machen, dieses „Verständnis" also nicht als kontextgebundenes „historisches Unikum" zu begreifen, sondern seine „umgestaltende Kraft für *unser gegenwärtiges Leben* und unsere Weltanschauung"[166] zu betonen – ungeachtet der Widersprüche, die entstehen, wenn der „‚historische[]' [...] Bachofen mit Haut und Haaren"[167] in den Hintergrund rückt, während Leute wie Klages und Deubel, immerhin noch „auf Bachofens Fundament weiterwirkend", eine neue „Lebensmetaphysik"[168] zu ersinnen suchen.

---

tation verrät einiges über die Position sozusagen *zwischen* diesen Extremen, in die er als (zumindest vordergründig) demokratisch gesinnter Bachofenleser in den Zwanzigerjahren geriet – eine Position also zwischen der regressiven Bachofenbeschwörung eines Alfred Baeumler und der esoterisch-eklektischen Spintisiererei eines Ludwig Klages oder eben eines Werner Deubel. Mann gibt nämlich in der schwer zu entziffernden, wohl ironisch Deubels Unterscheidung zwischen ‚heidnischem Grundgefühl' und ‚naturfeindlicher Geistreligion' kritisierenden Randnotiz den Vorwurf der ‚Einseitigkeit' postwendend an Deubel zurück, ohne sich aber umgekehrt etwa zu Baeumler zu bekennen: „So nennt der Geist sich selbst, bleibt aber, das ist einseitig, der er ist, wie er sich stelle" (Randnotiz Thomas Manns, ebd.; Hervorhebung durch Thomas Mann; mit Dank an Dr. Thomas Richter für die Hilfe bei der Transkription).

163 Deubel: S. 100. Siehe dazu auch Klages, Ludwig: Der Geist als Widersacher der Seele. Bonn ^{6}1981. Hier: S. 390.

164 Klages, Ludwig: Vom kosmogonischen Eros. München 1922. Hier: S. 181f.

165 Deubel: S. 100.

166 Ebd.; Hervorhebung nicht im Original.

167 Ebd.: S. 104.

168 Ebd.: S. 102.

In jedem Fall steht die „ganz plötzliche[] Wiedererweckung"[169] Bachofens ab den Zwanzigerjahren (nachdem er zu Beginn des Jahrhunderts im Umfeld der Schwabinger Bohème bereits ein erstes, von Thomas Mann damals höchstens sehr oberflächlich registriertes[170] *revival* erlebt hatte) immer schon und immer auch im Zeichen des Versuchs, diesen idiosynkratischen Denker für eine als „unecht[] und instinktschwach[]"[171] empfundene Gegenwart fruchtbar zu machen, nötigenfalls mit sehr kreativen Mitteln. So ähnlich verfährt dann eben auch der bei Deubel unmittelbar als solcher angesprochene Bachofen-Leser Thomas Mann, wenn er das bei Bachofen einen ‚*Fortschritt*' markierende ‚Märchen von Amor und Psyche' zum Motivspender für ein *Rückschrittsnarrativ* in den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' macht.

In Bachofens ‚Urreligion und antike Symbole' stößt Mann also augenscheinlich auf das geschichtsphilosophische Rüstzeug, das es ihm erlaubt, mit dem „als unerhört Empfundenen" zu Rande zu kommen: Der Roman unternimmt eine beklemmende Herabwürdigung selbstbestimmter weiblicher Sexualität, indem er Madame Houpflé pathologisiert und – mittels einer subtilen Kontrafaktur von Apuleius' Märchen und dessen Interpretation bei Bachofen – als Personifikation einer in jeder Hinsicht ‚verkehrten' Regression inszeniert. Die ganze Houpflé-Episode, deren schon von Erika Mann bemerkte „[e]rz-[p]äderastische" und schlechterdings „‚[s]chwule'"[172] Stoßrichtung bekenntnishaften Charakter hat[173] und die Mann, produktionsästhetisch und psychoanalytisch betrachtet, dazu gedient haben mochte, sich in boshafter Weise „an Diane Houpflé-Philibert schadlos" zu halten „für sein eigenes, unterdrücktes Begehren"[174] – diese ganze Binnengeschichte, kurzum, ist über die in ihr figurierenden einschlägig besetzten Interieurschilderungen als äußerste Zuspitzung einer ‚mutterrechtlichen' Konstellation im Sinne Bachofens zu lesen. Die Regression in solche Zustände ist dabei in Diane Houpflé und ihrem Zimmer nachgerade hypostasiert.

Dafür spricht auch, dass die Lichtverhältnisse des nächtlichen Hotelzimmers wahrscheinlich nicht nur auf die Semantik des Visuellen anspielen, die Bachofen in seinem *close reading* des ‚Märchens von Amor und Psyche' entwirft. Der abgedunkelte, weiblich konnotierte Innenraum erscheint bei Bachofen nämlich noch in einem anderen Kontext als ‚mutterrechtlich' aufgeladene „Örtlichkeit",[175]

169 Ebd.: S. 99.
170 Siehe Elsaghe 2010: S. 228.
171 Deubel: S. 104.
172 Mann, Thomas: Tagebücher 1951–1952. Hrsg. von Inge Jens. Frankfurt am Main 1993. Hier: S. 157, Eintrag vom 31.12.1951.
173 Siehe hierzu Elsaghe 2004: S. 295.
174 Ebd.
175 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 326.

von dem Thomas Mann zweifelsohne Kenntnis hatte. Das sechste Kapitel des ersten Bands von ‚Urreligion und antike Symbole' trägt den Titel „Das ‚Frauen-Zimmer'".[176] Mit dem für seinen Duktus typischen „Reichtum [...] schwer fassbarer Bildlichkeit"[177] schreibt Bachofen dort über das Motiv der „Cista", des „viereckigen [...] Kästchen[s]",[178] das er mit der „Kreisform",[179] mit dem „ewige[n] Zurückkehren der Schöpfung auf sich selbst"[180] zusammenbringt, wie sie sich in den „Symbole[n][] des Eis, des Mondes, des weiblichen *locus genitalis*"[181] ausdrücke. Die „auf vielen Monumenten vorkommen[de]" Kästchenmotivik entspreche einer „Darstellung des weiblich-stofflichen Naturprinzips [...][,] des Mutterleibes, der Örtlichkeit, in welcher alles Leben empfangen und zur Geburt entwickelt wird".[182] In einem assoziativen, aber durchaus zeittypischen[183] Gedankensprung

---

176 Elsaghe erkannte als Erster die Wichtigkeit dieses Bachofen-Kapitels für den ‚mit dem Bleistift lesenden' Thomas Mann (siehe Elsaghe 2010: S. 219f.; Elsaghe, Yahya: Nostalgie und Modernitätskritik. *Die Betrogene* als Thomas Manns ideologisches Vermächtnis. In: Lebenszauber und Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns. Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt am Main 2004, S. 149–170. Hier: S. 164). Er konstatiert Bezüge zwischen dem ‚Frauen-Zimmer' und der ‚Betrogenen' – wie allerdings gleich zu zeigen sein wird und wie auch Elsaghe jüngst erkannte, scheint die textgenetische Verschränkung zwischen dem Bachofen-Kapitel und den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' noch deutlich enger zu sein (siehe Elsaghe [Publikation in Vorbereitung]).

177 Elsaghe 2010: S. 197.

178 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 325.

179 Ebd.: S. 322.

180 Ebd.: S. 323.

181 Ebd.: S. 325; Hervorhebungen im Original.

182 Ebd.

183 Schon im Mittelalter ist der Begriff des ‚Frauenzimmers' mit der Denotation ‚Frau' belegt (siehe ‚Deutsches Wörterbuch' der Gebrüder Grimm: http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=frauenzimmer [20.11.2017]. Siehe zur Geschichte des ‚Frauenzimmers' auch Becker 1998: S. 179f.). Gerade das 19. Jahrhundert aber befasst sich obsessiv mit der angeblichen „wechselseitige[n] Bedingtheit von Weiblichkeit und Interieur": „Die Erscheinungsweise dieser Vorstellung in der Malerei wandelt sich mit den stilistischen Vorlieben und konturiert gleichzeitig die Beziehung von Frau und Zimmer immer wieder neu. Die deutsche Romantik verschmilzt Weiblichkeit und Innenraum im Dienste der Herstellung einer bürgerlichen Ordnung. Das Interieur konstituiert sich als Innen eines Außen, das als chaotische, undurchsichtige Ordnung ausgegrenzt und allein durch die klare Perspektive des Fensters in den Innenraum geholt wird. Auch die Belebung des Interieurs funktioniert über die Etablierung einer Grenze; sie verläuft zwischen den Geschlechtern. Es ist die Frau, die, entworfen als naturgleiches, von männlichem Geist geprägtes Medium, die stille Poesie des Innenraums gegen die Beredsamkeit des öffentlichen Lebens abschirmt. In der Malerei erscheint die weibliche Figur im Rahmen der offenkundig konstruierten Ordnung eines Raumes, in die sie eingefügt ist und der sie gleichzeitig erst die notwendige Intimität und Privatheit gibt." (Söntgen, Beate: Frauenräume – Männerträume. Interieur und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert. In: innenleben. Die Kunst des Interieurs. Hrsg.

begreift Bachofen ebenso wie die Cista auch das „Zimmer[]"[184] als Metonymie für Weiblichkeit beziehungsweise den „weiblichen *locus genitalis*", die „der deutsche Ausdruck" – also ‚Frauenzimmer' – „beibehalten"[185] habe.

Sowohl das ‚Kästchen' als auch das ‚Frauenzimmer' als tatsächliche „Örtlichkeit" tauchen in den Houpflé-Kapiteln auf. Am französischen Zoll stiehlt Krull Houpflés „sehr nach Preziosen aussehendes Saffiankästchen",[186] das seinerseits „viereckig[]" ist, „von Würfelgestalt".[187] In diesem „Kästchen" findet er den „Inbegriff der Pracht"[188] vor, Dianes Schmuckstücke, die er bei Pierre Jean-Pierre zu Geld macht. Auch bei Bachofen erscheint die „Cista" als „Behälter alles dessen, was aphroditischen Liebreiz zu geben vermag."[189] Er sieht die „Cista" „in nächster Beziehung" mit tellurisch-‚mutterrechtlichen' Fruchtbarkeitssymbolen wie dem Ei, dem Mond und dem weiblichen Genital, begreift sie aber auch als konkretes Objekt, wenn er das von der Frau bewohnte Zimmer und das „Schmuckkästchen der Frau" mit diesem Terminus benennt: Das moderne „Schmuckkästchen" sei, so Bachofen, als ferner Nachhall der antiken „Cista" zu verstehen, da doch „die meisten der erhaltenen" antiken Kästchen „weibliche Toilettenstücke, auch wohl mit männlichen gemischt, in sich bargen."[190] Das gilt bis aufs Wort auch für das Saffiankästchen, das zwar keine „männlichen" „Toilettenstücke" enthält, dessen ‚prächtigster'[191] Inhalt im Roman aber sehr wohl einen Mann schmückt: „[D]en reizenden Topasschmuck" trägt Felix auf dem Weg zu Pierre Jean-Pierre „um den Hals".[192] Zwei weitere Gegenstände aus Dianes Kästchen sind Bachofen-Allusionen in diesem Sinne und also alles andere als unschuldige „[,]nette Sächelchen.'"[193] Die Rede ist vom „Armreif […] aus Platin […], im Werte erhöht durch eine in den Reif eingelassene, erhabene weiße *Perle*" und vom mit einer „graue[n] *Perle*" verzierten „Fingerring[]":[194] Eine bei Bachofen erwähnte Figuration der „Cista", des

von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 1998, S. 203–211. Hier: S. 204. Siehe zur Konvergenz von ‚Weiblichkeit' und ‚Raum' auch Haag 2012a: S. 131–134). Mit seiner mythologisch-geschichtsphilosophischen Operationalisierung des Begriffs „Frauen-Zimmer" hat Bachofen also an einem das 19. Jahrhundert „durchzieh[enden]" (ebd.) Phantasma Teil, das ‚Weiblichkeit' und ‚Zimmer' beziehungsweise ‚Weiblichkeit' und ‚Raum' zusammendenkt.

184 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 326.
185 Ebd.
186 GKFA 12.1: S. 145.
187 Ebd.
188 Ebd.: S. 156.
189 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 327.
190 Ebd.; die ganze Passage wurde von Thomas Mann am Seitenrand mit Bleistift markiert.
191 Siehe GKFA 12.1: S. 156.
192 Ebd.: S. 180.
193 Ebd.: S. 157.
194 Ebd.; Hervorhebungen nicht im Original.

„bergenden Mutterleibs“, ist ausgerechnet die „Muschel[]“,[195] weshalb man also kaum überrascht ist, wenn auch Houpflés ‚Kästchen‘ in zumindest metonymischer Form mit diesen ‚mütterlichen‘ Mollusken bestückt ist.

Als „Cista“ ist zudem, in Entsprechung zum Bachofen-Kapitel, Houpflés „Frauen-Zimmer“ konzeptualisiert, und über diesen Konnex werden nun das „Halbdunkel“ und die „Finsternis“[196] definitiv begreifbar als Merkmale einer ‚mutterrechtlichen‘ Codierung des Interieurs. Denn auch im Kapitel über das „Frauen-Zimmer“ sind Düsternis und Zwielicht „Leitmetapher[n] [...] für die ‚mittlere‘ Kulturstufe des ‚Mutterrechts‘“:[197] nicht allein als Metonymie für den „weiblichen *locus genitalis*“, auch schlicht als „weibliche[s] Zimmer[]“ ist die „Cista“

> das Attribut oder besser die Darstellung der Mütterlichkeit in ihrer Naturbestimmung, der Befruchtung, [...] der Empfangung, Hegung, Bergung des Samens und jedes jungen Lebens. Dunkel ist ihr Raum wie der des finstern Mutterleibs. In ihm entwickelt, vom Lichte ausgeschlossen, der männliche Phallus sein Werk.[198]

Gerade weil in Houpflés Zimmer eine hegemoniale „Mütterlichkeit“ waltet, eine Venus barbata regiert, muss dort „der männliche Phallus“ „vom Lichte ausgeschlossen“ sein „Werk“ verrichten. Zwar ist in Bachofens Augen jeder Raum immer nur weiblich sexuiert: „[J]ede Idee der Örtlichkeit und Räumlichkeit“ sei „[d]er männlichen Kraft [...] fremd und entgegengesetzt“ und dafür „in der Stofflichkeit des Weibes [...] notwendig enthalten“, weil „das Weib seiner Natur nach [...] ein *locus*, ein Zimmer, eine Räumlichkeit“[199] sei. Houpflés „Räumlichkeit“ ist indes als abgedunkeltes Interieur, in dem ein Akt der „Befruchtung“ stattfindet, ein „Frauen-Zimmer“ par excellence. Man darf also festhalten, dass Thomas Mann über die Gestaltung dieser Frauenfigur und der mit ihr assoziierten Räume „sein eigenes, unterdrücktes Begehren“ offenbar in einem noch deutlich stärkeren Ausmaß exorziert als bisher angenommen: Bei Bachofen findet er das kulturhistorisch gestützte, mit dem Nimbus geschichtsphilosophischer Folgerichtigkeit geadelte terminologische und konzeptuelle Instrumentarium zur kompletten Dissoziation dieses „Begehren[s]“, das im ‚Krull‘ im wahrsten Sinne des Wortes weggesperrt wird – in ein dunkles „Frauen-Zimmer“.

Mit Blick auf die allerdings leicht verwirrlichen Gedankengänge, die Bachofen ausgehend vom „Cista“-Motiv anstellt, werden die ‚matriarchalen‘ Qualitäten der

---

195 Bachofen (‚Urreligion‘, Bd. 1): S. 326.
196 GKFA 12.1: S. 211.
197 Elsaghe 2004: S. 322.
198 Bachofen (‚Urreligion‘, Bd. 1): S. 326. Auch dieser Abschnitt weist am Rand eine Anstreichung von Manns Hand auf.
199 Ebd.; Hervorhebung im Original.

Stadt Paris in den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' nachvollziehbar. Das ‚Kästchen' erhält bei Mann eine Dreifachbedeutung, die mit der in ‚Urreligion und antike Symbole' angelegten kongruent ist: Neben dem „aphroditischen [...] Schmuckkästchen" und dem „weiblichen Zimmer[]" figuriert im Text auch Diane Houpflés „*locus genitalis*", den zu penetrieren sie Krull gestattet und „aus dem" hier ganz im Sinne Bachofens wirklich „aller Segen hervorgeht"[200] – „ce coeur te gardera dans ton moment bénit."[201] Die „Cista" als „Attribut der [...] Mütterlichkeit" bildet also sozusagen den ‚urreligiösen' Unterbau der Houpflé-Episode. Dabei fügt sich dieses „Attribut" nahtlos in die ebenfalls an Bachofen angelehnten Variationen des Lichtmotivs ein. Im Zusammenspiel mit diesen bekräftigt und besiegelt es die in den Paris-Kapiteln überhandnehmenden Regressionstendenzen – den endgültigen Rückfall aus einer im Roman von Anfang an fragilen ‚Paternität' in das ‚Mutterrecht'.

Dieser Rückfall aber endet nicht im ‚Mutterrecht', dem ‚zweiten Stock' der Menschheitsgeschichte. Die Engführung der Romanhandlung mit Bachofens Schriften reicht über die Houpflé-Geschichte hinaus und wird auch weiterhin über die detailreiche Inszenierung eines Innenraums bewerkstelligt. Das Stichwort fällt gegen Ende des „Frauen-Zimmer"-Kapitels: Bachofen hält fest, dass der „mütterliche *locus genitalis*" „mit dem zerealen Ei und der Funerärbedeutung der Zirkusspiele in nächster Beziehung"[202] stehe. Dem „Ei" und den „Zirkusspielen" ist das folgende siebte, mit „Die Zirkusspiele" überschriebene Kapitel von ‚Urreligion und antike Symbole' gewidmet. Dieses Arrangement ist frappierend, denn wer den ‚Krull' gelesen hat, kennt es bereits:[203] Auf das neunte Kapitel des zweiten Buches, in dem die „außerordentliche Episode"[204] mit Diane Houpflé vom Aufzug bis zum ‚Segen' erzählt wird, folgt direkt das erste Kapitel des dritten Buches, das den „in Paris gastierenden Cirkus Stoudebecker"[205] und die für Krulls pro-

200 Ebd.: S. 327.
201 GKFA 12.1: S. 212.
202 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 327; Hervorhebungen im Original.
203 Diese Entsprechung zwischen der thematischen Strukturierung des ‚Krull' und der von Mann verwendeten Bachofen-Ausgabe ist nicht nur der Forschung gänzlich entgangen. Noch in jüngerer Zeit zeugt Hans Pleschinskis Mann-Roman ‚Königsallee' (2013) von einer gewissen Hilflosigkeit auch der literarischen Rezeption des Zirkuskapitels. Seinen Thomas Mann lässt Pleschinski allen Ernstes sagen, dass ihm die „Zirkusszenerie [...] zuwider" sei: „[,]Ich habe sie fürs Volk hineingeschrieben, das gehöriges Tschingderassabum, Clownerie und eine halbnackte Trapezkünstlerin möchte.'" (Pleschinski, Hans: Königsallee. München 2013. Hier: S. 304). Diese Fehleinschätzung des Zirkuskapitels als leichte, volkstümliche Ware ist wohl symptomatisch und mit ein Grund dafür, dass der präzis gearbeitete Bachofen-Bezug des Kapitels bislang überhaupt nicht wahrgenommen wurde.
204 GKFA 12.1: S. 213.
205 Ebd.: S. 217.

blematisches Künstlertum so exemplarische Andromache in den Fokus rückt. Mit anderen Worten: Das Paradigma der „Kreisform“, unter das bei Bachofen in direkter textueller Kontiguität die „Cista“ und die „Zirkusspiele“ fallen, ist auf die syntagmatische Achse von Manns Roman projiziert, da auch hier die „Zirkusspiele“ geradewegs auf die Zurschaustellung einer „Cista“ folgen.

Im „Zirkus“-Kapitel interessiert sich Bachofen für die „Gegenstände des Zirkus“ beziehungsweise der antiken Zirkusspiele,[206] „welche den Inhalt mancher Sarkophagreliefs bilden“:[207] Dargestellt sei dort zumeist ein „hohe[s], bald von vier, bald von zwei Säulen getragene[s] Gerüste“, auf dem „eiförmige Körper, bald in der Sieben-, bald in der Fünf- und Zehnzahl“ oder aber „eine gleiche Anzahl Delphine“ „aufgerichtet“[208] seien. Den konkreten „Gebrauch“ der „Eier sowohl als [der] Delphine“, also der besagten „Gegenstände[] des Zirkus“,[209] sucht Bachofen zu entschlüsseln. Aus diversen Quellen schließt er, dass um die auf „Gerüste[n]“ angebrachten „Gegenstände“ „Gespanne“ ritten, wobei man „bei jedem Umlauf [...] eines der Eier von dem Gerüste [...] heruntergenommen“ habe, „so dass“ spätestens „mit der Vollendung des siebenten Kreislaufs das letzte verschwand.“[210] Diesen ‚Spielen‘ schreibt Bachofen orakelhafte Bedeutung zu:

> Während die Reichen sich um Weissagung an den phrygischen Augur [...] wenden und mit Geld ihre Sprüche erkaufen, geht das plebejische Weib, dem kein kostbares Geschmeide den Nacken bedeckt, nach dem Zirkus und erkundet dort bei den Eiern und Delphinen des Schicksals Stimme über ihren künftigen Gemahl.[211]

Denn Eier, so Bachofen, sind „*falae*“, „eine[] oben abgerundete[] Erhebung eines über die Erdoberfläche hervorragenden Körpers“, und somit etymologisch verwandt mit dem „*palus*, Pfahl“ und dem „omphalosartig gebildete[n] Stein“, der als „der den Erdstoff durchdringenden, zeugenden Naturkraft Bild und Ausdruck“[212] zu verstehen sei. So könne das „arme[] plebejische[] Weib[]“ zur Ergründung ihres „Fatum[s]“ „gerade die Eier und die Delphine, des zeugenden Neptunus Tiere“,

206 Mit denen sich Thomas Mann übrigens schon als junger Gasthörer an der Ludwig-Maximilians-Universität München beschäftigt hatte: Eine kunstgeschichtliche Vorlesung Franz von Rebers im Wintersemester 1894 unterrichtete Mann nach Ausweis seines ‚Collegheftes‘ über „Circus, Theater und Amphitheater“, den „‚Circus Maximus‘“ und die „Wagenrennen etc.“ (Mann [‚Collegheft‘]: S. 155).
207 Bachofen (‚Urreligion‘, Bd. 1): S. 329.
208 Ebd.
209 Ebd.: S. 329f.
210 Ebd.: S. 330f.
211 Ebd.: S. 332.
212 Ebd.; Hervorhebung im Original.

„zu Rate"[213] ziehen. Im Zirkus also ergänzen sich nach Bachofens Lesart Eier und Delphine als „Darstellung[en] des weiblichen Naturprinzips" und das um diese Symbole veranstaltete Wagenrennen zu einer komplexen „Mantik".[214]

Dieser kann Bachofen selbstverständlich eine geschichtsphilosophische Pointe abgewinnen. Im Anschluss an Cassiodor geht er davon aus, dass „durch das Ei die Geburt eines Vogels angezeigt" werde und „der Umlauf des Viergespanns [...] das Bild dieses Ereignisses" darstelle: So verstanden, wäre den Zirkusspielen ein negativer und regressiver „Einfluß [...] auf die Sitten" zuzuschreiben, und zwar eine Angleichung des „Leben[s] des Volkes" an dasjenige „der Vögel" – das Publikum werde „flatterhaft und unbeständig, wie" die „rast- und ruhelosen geflügelten Bewohner der Lüfte."[215] Dabei habe sich der Zweck der Eier- oder Delphinsymbole nicht darin erschöpft, einfach „die Zahl der vollendeten Umkreisungen" im Wagenrennen anzuzeigen"; dazu hätten ja auch „irgend andere Gegenstände"[216] verwendet werden können. Der „Grund" für die Prominenz des Eis in den Zirkusspielen liege vielmehr „in der Religionsbedeutung des Eis selbst": Es war gemäß Bachofen „stets der Gedanke an das mütterliche, zerealische Urprinzip der tellurischen Schöpfung, an Ehe und Geburt [...], welcher bald reiner, bald unklarer und verdunkelter in solchen Volksansichten seine Äußerung fand."[217]

Wenn somit die Zirkusspiele eine Art ‚Urzeugung' aus dem „Urei" nachstellen – exemplarisch ist für Bachofen die Geburt der Dioskuren aus dem „Mutterei" – , so wird das Zusammenspiel von Eisymbolik und Wagenrennen zur Chiffre für den ‚urtümlichsten' und primitivsten Zustand in Bachofens Stufentheorie, eben den ‚tellurischen' des ‚Hetärismus': „[A]us der geöffneten Schale [tritt] die sichtbare Schöpfung hervor, und in dieser ist alles ruhelose, ewige Bewegung. Das Leben der tellurischen Zeugung erträgt keinen Stillstand."[218] Im Zirkus bewegen sich die Gespanne um die Eier oder Delphine in einer „Kreislinie, deren Vollendung sich in dem Anfang verliert" und die also den „Kreislauf" symbolisiert, „in welchem sich alles tellurische Leben ewig bewegt."[219] Auf der Basis dieser Deutung erhellen sich für Bachofen generell „die Verbindung des Eis mit dem Wagenrennen des Zirkus"[220] und im Besonderen der Sinn der „sukzessive[n] Wegnahme"[221] der Eier nach jeder Runde, die nicht nur einen ludischen Zweck erfüllt, sondern ihrerseits

213 Ebd.: S. 333.
214 Ebd.
215 Ebd.: S. 334f.
216 Ebd.: S. 335.
217 Ebd.
218 Ebd.: S. 336.
219 Ebd.: S. 337.
220 Ebd.: S. 338.
221 Ebd.: S. 334.

„Religionsbedeutung" hat: „Mit jeder Rückkehr [der Wagen, Anm. v. J. R.] zum Ausgangspunkt ist eines Daseins Kreislauf vollendet [...]."[222]

Bachofen liest demnach aus den Zirkusspielen der Antike eine ‚urreligiöse', und das heißt hier: eine ‚tellurische' Bedeutung heraus. Die „ursprüngliche[] und echte[] Bedeutung des Zirkuseis"[223] ist in seiner Interpretation eine performativ erzeugte Allegorie. Der Komplex von ‚Ei' und ‚Wagenrennen' versinnbildlicht und inszeniert den Zyklus von „Sein[], [...] Werden[] und [...] Vergehen[]",[224] wobei das dem Ritus innewohnende destabilisierende Potenzial – seine „Unruhe" und „rastlose[] Eile"[225] – emblematisch für die ‚hetärische', ‚tellurische' Phase der menschlichen Kultur steht:

> Das die Spiele betrachtende Volk erkennt in dem raschen Fluge der Gespanne und in dem entsprechenden Verschwinden der aufgerichteten Eier das Schauspiel, welches alles tellurische Leben darbietet, das Gesetz, welches sein eigenes Dasein beherrscht; und wenn es dem die Siegespalme zuerkennt, der an Schnelligkeit die andern übertrifft, so bekennt es damit, daß nicht in der längsten Dauer des Daseins, [...] sondern in der mächtigsten Entfaltung der Kraft [...] eines Volkes und jedes einzelnen Menschen höchster Ruhm besteht.[226]

Nicht zufällig habe also „Tarquin zur Errichtung seines Zirkus" – die Rede ist vom Circus Maximus in Rom – das „feuchte[] Tal[] zwischen Aventin und Palatin" gewählt, wo „Murcia, eine aphroditisch gedachte Urmutter, ihren Dienst"[227] hatte. Denn der auf „üppige[m] Wiesengrund"[228] betriebene Murcia-Kult gehöre derselben „Religionsstufe" an wie die Zirkusspiele, derjenigen der „tellurischen Sumpfbegattung", der „tellurisch-neptunische[n]" „Religionsstufe [...], welche die Kraft selbst als chthonische Wassermacht auffaßt": Da sei es naheliegend, dass solcherart ‚tellurische' Spiele „vorzugsweise" in der Nähe von „üppigen, feuchten Wiesengründen, am Ufer von Bächen und Flüssen gefeiert"[229] worden seien und „der Gott der zeugenden Gewässer" selbst „[i]n dem Zirkus [...] in Fischgestalt"[230] ‚aufgetreten' sei.

Unter der Annahme, dass die Zirkusspiele „der stofflichen Kraft [gelten], zunächst der ganz tellurisch gedachten, [...] Leben und Tod, Stoff und Kraft umfassenden Naturzeugung", kommt ihnen in Bachofens Gedankengang noch

---

222 Ebd.: S. 338.
223 Ebd.
224 Ebd.: S. 336.
225 Ebd.: S. 338.
226 Ebd.: S. 339.
227 Ebd.: S. 340f.
228 Ebd.: S. 340.
229 Ebd.: S. 341.
230 Ebd.: S. 342.

eine zusätzliche rituelle Funktion zu: Sie gewinnen „vorherrschend funerären Charakter", da sie „an jene zahlreichen Totenspiele" erinnern, „deren der Mythus gedenkt".[231] Aufgrund dieser „allgemeinen Religionsbedeutung"[232] seien die Spiele zum beliebten Motiv für „Sarkophagdarstellungen"[233] geworden, und wie „[i]n der Leichenfeier [...] die ganze Naturkraft in ihrer doppelten, Leben und Tod bringenden Potenz verherrlicht" werde, seien eben „auch die Zirkusspiele eine Darstellung der vereinigten Kraft beider, und des durch ihre Verbindung hervorgebrachten ewigen Kreislaufs der tellurischen Schöpfung."[234] Auf dieser „Funerärbedeutung" der Zirkusspiele „errichte[] sich" aber noch eine „höhere", nämlich „die der Vergöttlichung, der Apotheose": „Der höchste Gedanke der Zirkusreliefs ist also der, dass der Tote nun zu der Gesellschaft der Götter hinübergegangen und das Kleid der Unsterblichkeit angezogen hat [...]."[235]

Bei Bachofen, das sollte deutlich geworden sein, ist der Zirkus semantisch mehrfach konfiguriert. Die Zirkusspiele haben erstens mantische Bedeutung. Sie stehen zweitens wie die „Cista" für das „weibliche[] Naturprinzip[]", sind dabei aber nicht ‚lunarisch'-‚mutterrechtlich' besetzt, sondern explizit mit der ‚tieferen' ‚tellurischen', oder hier noch genauer der „tellurisch-neptunische[n]" Kulturstufe assoziiert. Als Allegorie von „Sein[], [...] Werden[] und [...] Vergehen[]" sind sie drittens mit dem Zeremoniell der „Leichenfeier" eng verbunden und stiften gar einen Teil von dessen bildlichem Arsenal (besagte „Sarkophagdarstellungen"). In seinem Versuch einer „[a]llegorischen Ausdeutung"[236] dieses Aspekts erkennt Bachofen die Zirkusspiele als Medium „der Vergöttlichung, der Apotheose". Auf den ersten, aber auch wirklich nur den ersten Blick scheinen nun die „Darbietungen" des „berühmte[n]" „Cirkus Stoudebecker"[237] kaum etwas mit diesen antiken „Spiele[n]"[238] zu tun zu haben, bedient doch das Programm des „in Paris gastierenden" „Unternehmen[s]"[239] eher „hochdisziplinierten Haut-goût".[240] Eine genauere Betrachtung offenbart indes schnell, dass der Zirkus im ‚Krull', genau wie Houpflés „Frauen-Zimmer", mit großer Akkuratesse Bachofens kulturgeschichtlichen „Interpretation[en]"[241] nachgebildet ist.

231 Ebd.: S. 345.
232 Ebd.: S. 345.
233 Ebd.: S. 346.
234 Ebd.: S. 345f.
235 Ebd.: S. 346.
236 Ebd.
237 GKFA 12.1: S. 217.
238 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 345.
239 GKFA 12.1: S. 217.
240 Ebd.: S. 218.
241 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 346.

Bereits die Vorstellung, dass die Zirkusspiele als Orakel fungieren, dass die „Eier und Delphine" des Zirkus das „Fatum"[242] abbilden, lässt sich im ‚Krull' isolieren. Stumpfe „Lust und Belustigung" lösen die „Eindrücke" des Zirkus ja nur bei der „Menge" aus – Felix Krull selbst dagegen dienen die circensischen „Erscheinungen"[243] sehr wohl als „Fatum", als Offenbarung seiner eigenen Zukunft, die sich ebenfalls um performative „Menschenbeglückung und -bezauberung", um „Tricks, Künste, Wirkungen"[244] drehen wird. Mit Bezug auf Krulls Entwicklung ist im Roman aber auch die „Funerärbedeutung der Zirkusspiele" realisiert, jedenfalls insofern als diese ‚Bedeutung' mit der „gleiche[n] Mischung" oder dem „Kreislauf"[245] von Leben und Tod und dem Eingehen des Individuums in die „Gesellschaft der Götter" in Verbindung gebracht werden kann. Krull besucht den Zirkus, nachdem er seine ersten wichtigen Entwicklungsschritte als Hoteldieb und Liebhaber vollführt hat. Er empfindet die Gefahr der Stagnation, denkt „wenig oder gar nicht an das ‚gerade Fortschreiten'" und sieht sich „nicht als Oberkellner, Concierge oder auch Empfangsherr enden."[246] Das Zirkusspiel aber, indem es „Sein[], [...] Werden[] und [...] Vergehen" performativ zum Ausdruck bringt, hilft ihm augenscheinlich, diese kleinere Sinnkrise zu überwinden und wieder in den Groove des ‚stirb und werde' zurückzufinden: Ausgerechnet im auf das Zirkuskapitel folgenden Kapitel fängt der „Liftdienst" an, Krull „zu langweilen",[247] worauf bald sein Wechsel in den Küchen- und dann in den Kellnerdienst erfolgt und der „Kreislauf" seiner Selbsterfindung neu beginnt.

Die rituelle Bedeutung, die Bachofen dem Zirkus attestiert, bildet sich allerdings nicht nur in Krulls Praktik der unausgesetzten Identitätskonstitution und -destruktion, seinem „Werden[] und [...] Vergehen" ab. Es kommt sogar zu zwei metaphorischen „Apotheose[n]", wenn Krull zunächst nach dem Rollentausch mit dem Marquis de Venosta „den alten Adam [...] auszieh[t]",[248] da er nun über einen veritablen „Adelsbrief"[249] verfügt – und kurz darauf in Lissabon in den Familienkreis der Kuckucks aufgenommen wird: Kuckucks sind bekanntlich in geradezu penetranter Weise der ‚olympischen Götterfamilie'[250] nachgebildet.

---

242 Ebd.: S. 333.
243 GKFA 12.1: S. 226.
244 Ebd.: S. 226f.
245 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 336f.
246 GKFA 12.1: S. 214.
247 Ebd.: S. 229. Auf eine weitere Facette der „Funerärbedeutung" im ‚Krull', bezogen auf das Hermes-Mythologem, geht Anm. 364 dieses Kapitels ein.
248 Ebd.: S. 297.
249 Ebd.: S. 291.
250 Karl Kerényis Aufsatz ‚Zeus und Hera. Der Kern der olympischen Götterfamilie' (1950) las Mann während der Arbeit am ‚Krull' intensiv. Siehe zur Inszenierung der Kuckucks als ‚Olympier'

Zuvörderst aber ist auch im ‚Krull' die „Manege"[251] unter dem „weite[n] Rund" des „Zeltes"[252] ein „tellurisch-neptunische[r]" Innenraum, in dem das „weibliche[] Naturprinzip[]" vorwaltet. Die sich „[b]esessen" und „berserkerhaft[]" „gebärdende[n] Reitweiber der Pußta"[253] sind nur ein augenfälliges Beispiel. Bezeichnend sind auch der Ort, an dem das „Unternehmen" seine „Zelte[] [...] aufgeschlagen"[254] hat, und der Kulturraum, mit dem sein „Direktor" in Berührung kommt: Der „Cirkus Stoudebecker" lagert „nahe [...] der Seine",[255] also wenn nicht gerade „am Ufer", im Sumpfgebiet oder im „üppige[n] Wiesengrund", so doch in „feuchte[r]" Umgebung, und sein „Direktor" bändigt höchstpersönlich „zwölf Rapphengste [...] mit einer langen Peitsche von eingelegter Arbeit", „die, wie man wissen wollte, der Schah von Persien ihm geschenkt hatte".[256]

Die Situierung des Zirkus in Gewässernähe ist problemlos an Bachofens oben skizzierte Untersuchungen über die ‚tellurischen' Zirkusspiele vermittelbar. Die Peitsche sodann gerät durch ihren ‚orientalischen' Ursprung – von dem „man" nur gerüchteweise Kenntnis haben will und der deshalb natürlich erst recht unters Schlaglicht rückt – in den Ruch des ‚Hetärismus'. Zwar ist es hier ein Mann, der mittels der ihm von einem männlichen Herrscher verehrten Peitsche über männliche Tiere gebietet. Die Benutzung dieses Werkzeugs in einem ‚tellurisch'-‚feuchten' Raum und seine Kontamination mit dem bei Bachofen ‚weiblich' beherrschten Raum des Orients verleiht der ganzen Situation aber eine gewisse Brüchigkeit, zumal wenn man sich die ältere und ungleich bekanntere Aktualisierung dieses Motivs in Manns Erzählwerk in Erinnerung ruft: Bereits in ‚Mario und der Zauberer' ist eine „Reitpeitsche"[257] in eine deutlich von Bachofen beeinflusste Regressionstrajektorie integriert. Cipollas Peitsche wird vom Erzähler als „Stab der Kirke"[258] apostrophiert, und das ist, wie Elsaghe zeigt,[259] der von Bachofen beschriebenen Rolle Kirkes als „Archetyp einer [...] ‚Hetäre'"[260] oder eben „Buhlerin"[261] geschuldet. Über den Umweg des älteren Texts, in dem eine

GKFA 12.2: S. 614f.
251 GKFA 12.1: S. 218.
252 Ebd.: S. 217.
253 Ebd.: S. 219.
254 Ebd.: S. 217.
255 Ebd.
256 Ebd.: S. 223f.
257 Mann, Thomas: Mario und der Zauberer. In: Mann, Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VIII. Frankfurt am Main 1974, S. 658–711. Hier: S. 677.
258 Ebd.: S. 703.
259 Siehe Elsaghe 2010: S. 247f.
260 Ebd.: S. 247.
261 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 210.

den Rückfall in den ‚Hetärismus' signalisierende „Reitpeitsche" auftaucht, wird auch die ‚orientalische' „Peitsche" im ‚Krull' als ‚tellurischer' Gegenstand interpretierbar, der die scheinbar patriarchale Organisation des Zirkus mit seinem „Direktor [...] in Balltoilette"[262] unterminiert.

Der also seinerseits schon ‚hetärisch' bedrohte Zirkuspatriarch ist für den beobachtenden Felix Krull ohnehin nur von sekundärem Interesse. Im Zentrum dieses Interesses steht stattdessen diejenige Figur, welche die „Sexualängste",[263] an die Bachofen immer wieder appelliert, bereits im Namen trägt: „Ein prächtiger Anblick, *aber ich gedachte Andromaches*."[264] Der Auftritt einer ‚die Männer Bekämpfenden' garantiert die ‚tellurisch'-‚neptunische' Anlage dieser ‚orientalisch' angehauchten und in ‚feuchter' Umgebung stattfindenden Zirkusspiele.[265] Er markiert den Augenblick, in dem die „Darbietungen" das „Feld[]" des „Haut-goût",[266] der reinen Unterhaltung, verlassen und eben jenen kultischen, im engeren Sinne ‚hetärischen' Charakter erhalten, den Bachofen den Zirkusspielen zuschreibt: „Ich betete sie an. [...] Die Menge verehrte sie mehr, als daß sie sie bejubelte, betete sie an, wie ich [...]."[267] Von allem Anfang an ist Andromache der Ordnung des „[M]enschlich[en]" und spezifisch der geltenden Geschlechterordnung enthoben. Sie kann in Krulls Augen unmöglich die für Frauen vorgesehenen sozialen Rollen der „Gattin und Mutter"[268] besetzen und ist demzufolge „kein Weib", sondern „eine unnahbare Amazone".[269] Sie lässt heteronormative Erwartungen unerfüllt und trägt so zur ‚regressiven' Gestaltung der Paris-Kapitel bei. Was also mit der Wendung von der „Schönheit auf begreiflichster Stufe"[270] eben auch gemeint ist, lässt sich mit Bachofen erschließen: Andromaches auf die ‚hetärische' und somit „begreiflichste[] Stufe" der Kulturgeschichte regredierende „Kunstleistung"[271] besteht in jener „Darstellung des weiblichen Naturprinzips"

262 GKFA 12.1: S. 223. Unterminiert wird sie auch dadurch, dass die nach ‚starken' Männern benannten Löwen – „Achille oder Néron" (ebd.: S. 225) – hier als gezähmte, als in „beleidigend[er]" und „kränkende[r]" Weise „gegen Natur und Neigung" (ebd.: S. 224f.) dressierte Tiere auftreten. Erdulden müssen die Löwen ihre Zähmung noch dazu ausgerechnet durch einen Artisten mit einem französierenden und ‚orientalisch' konnotierten (Künstler-)Namen: „Monsieur Mustafa" (ebd.: S. 224).
263 Elsaghe 2010: S. 227.
264 GKFA 12.1: S. 224; Hervorhebung nicht im Original.
265 So liest auch Heiniger: S. 14 die Figur der Andromache.
266 GKFA 12.1: S. 218.
267 Ebd.: S. 222.
268 Ebd.: S. 223.
269 Ebd.
270 Ebd.: S. 218.
271 Ebd.: S. 223.

als urwüchsige „Naturkraft",[272] die bei Bachofen für die ‚tellurisch'-‚hetärische' Effektästhetik der antiken Zirkusspiele konstitutiv ist – mit dem Unterschied, dass im Zirkuskapitel des ‚Krull' eine ‚tellurische' Performance in einer Epoche, für die längst der Primat der ‚Paternität' gelten sollte, mit „Andacht"[273] und ‚Verehrung' quittiert wird. Die in den Houpflé-Kapiteln eingeführte Störung der Geschlechterhierarchie ist hier also noch deutlich amplifiziert.

Andromache erhält nicht nur als anbetungswürdige Vertreterin eines „weiblichen Naturprinzips" ‚hetärische' Züge. Sie ist darüber hinaus mit allen Attributen ausgestattet, an denen Bachofen das ‚tellurische' und ‚neptunische' Wesen der Zirkusspiele festmacht. Zunächst spielt die „Kreislinie" – das Bild des „ewige[n] Zurückkehren[s] der Schöpfung auf sich selbst", also jenes zyklischen Geschichtsverlaufs, in dem auch Rückfälle in vergangene Kulturstufen zu befürchten sind – in ihrer „Kunstleistung" eine schon fast leitmotivische Rolle: Die Trapezkünstlerin vollführt „*Evolutionen* im Luftraum", eine regelrechte „*Tour* de Force" von „[][S]chw[ü]ng[en]" und „Salto[s]".[274] Die Isotopie der „Kreisform"[275] wird hernach unter Aufbietung des ganzen bei Bachofen beschriebenen circensischen Symbolkomplexes vertieft. Andromache trägt einen „mit Schwan besetzten Silberpanzer" und „kleine Flügel aus weißem Gefieder",[276] eine Ausstattung, die ihr ‚amazonenhaftes' Wesen unterstreicht, ihr aber in erster Linie die ‚tellurische' Ei-Symbolik metonymisch auf den Leib schreibt. Dass das hier erwartbare, weil bei Bachofen vorgegebene Delphin-Motiv ausgespart wird, ist eine motivische Verschiebung, die der ‚hetärischen' Schattierung der Szene keinen Abbruch tut – im Gegenteil, ist doch der Schwan für Bachofen erst recht ein „Tier der" a limine mit dem ‚Hetärismus' verwandten „Sümpfe".[277]

---

272 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 332.
273 GKFA 12.1: S. 223.
274 Ebd.: S. 221f.; Hervorhebungen nicht im Original.
275 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 322. Thomas Mann dürfte der Zusammenhang von Kreis*form* und Kreis*lauf* schon aus seiner Schopenhauer-Lektüre bestens bekannt gewesen sein; die paradox anmutende Verquickung von „Wiederkehr" und „Immer-Gegenwart" ist ihrerseits nicht nur bei Bachofen, sondern auch bei Schopenhauer präfiguriert: „Durchgängig und überall ist das ächte Symbol der Natur der Kreis, weil er das Schema der Wiederkehr ist: diese ist in der That die allgemeinste Form in der Natur, welche sie in Allem durchführt, vom Laufe der Gestirne an, bis zum Tod und der Entstehung organischer Wesen, und wodurch allein in dem rastlosen Strom der Zeit und ihres Inhalts doch ein bestehendes Daseyn, d. i. eine Natur, möglich wird." (Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Hrsg. von Julius Frauenstädt. Leipzig 1922. Hier: S. 545. Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 604: 3).
276 GKFA 12.1: S. 221.
277 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 2): S. 37. Als ‚tellurisches Tier' spielt der Schwan denn auch in der nahezu parallel zum dritten Teil des ‚Krull' entstandenen Erzählung ‚Die Betrogene' eine so

Als ‚tellurisch'-‚neptunische' Verkörperung „der zeugenden Gewässer"[278] also bietet Andromache eine „Produktion",[279] deren kreisförmiges „Schwingen"[280] für die „Unruhe" und „Eile"[281] des antiken Wagenrennens einsteht und die auch dramaturgisch exakt die Kriterien erfüllt, welche Bachofen für die ‚hetärischen' Zirkusspiele stipuliert: Andromaches in „*Toten*stille" statthabende Performance, diese „waghalsigste[] Unternehmung[]",[282] liefert sie dem „Tod"[283] („Salto mortale"[284]) aus, ist aber zugleich als metaphorischer Zeugungsakt verstehbar, als Akt der „Liebe"[285] („[d]ies war ihre Art, mit dem Manne zu verkehren"[286]). Die Performance beschwört genau den erwähnten Kreislauf von „Sein[], [...] Werden[] und [...] Vergehen"; ihr eignet derselbe wirkungsästhetische Impetus, den Bachofen im antiken Zirkusspiel identifiziert: „Das die Spiele betrachtende Volk erkennt in dem raschen Fluge" nicht der „Gespanne", sondern der Andromache, „das Schauspiel, welches alles tellurische Leben darbietet, das Gesetz, welches sein eigenes Dasein beherrscht", und die „Andacht"[287] des Publikums gilt auch hier nicht einem stumpfen Wettkampfsieg, sondern der nahezu unheimlichen Intensität des Dargebotenen, der „mächtigsten Entfaltung der Kraft".

Aus alledem ist zu schließen, dass auf die ‚mutterrechtlich' organisierten Interieurs der Houpflé-Episode im ‚Krull' mit der Manege des „Cirkus Stoudebecker" eine weitere an Bachofen geschulte Innenraumdarstellung folgt[288] – und dass Mann hier wie schon im ‚Joseph' das Zelt als für die Identitätsbildung anschluss-

---

wichtige Rolle, dass die „englische[] Übersetzung" von Willard R. Trask „mit vollem Einverständnis des Autors" den Titel ‚The Black Swan' erhielt (Elsaghe 2010: S. 180; siehe auch ebd.: S. 218f.).

278 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 342.

279 GKFA 12.1: S. 223.

280 Ebd.: S. 222.

281 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 338.

282 GKFA 12.1: S. 222; Hervorhebung nicht im Original.

283 Ebd.: S. 223.

284 Ebd.: S. 222.

285 Ebd.: S. 223.

286 Ebd.

287 Ebd.

288 Dafür spricht zudem eine Beobachtung am Rande: Die „drei Zahlen", die laut Bachofen im Zirkus „in den Vordergrund [treten]", „die Drei, die Fünf, die Sieben", geistern auch durch Manns Zirkuskapitel (Bachofen [‚Urreligion', Bd. 1]: S. 347). Das Kapitel eröffnet das *dritte* Buch der ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'; es werden exakt *fünf* Zuschauertypen aus dem „Schaupöbel" herausgegriffen und näher vorgestellt („Kavallerie-Offiziere", „junge Fêtards", „Kokotten", „neugierige[] Damenwelt", „kennerische[] Kavaliere", GKFA 12.1: S. 218); der „[b]este[]" junge „Springer", dessen Alter ‚ausgerechnet' aus der Summe von Bachofens Zirkuszahlen gebildet ist („ein Fünfzehnjähriger") benötigt *drei* Versuche, um per Salto „von einem federnden Brett [...] auf den Schultern seines Hintermannes" zu landen (ebd.: S. 219), und im Löwenkäfig befinden sich „*fünf* Bestien" (ebd.: S. 224; Hervorhebung nicht im Original). Siehe

fähigen Raumtypus konzeptualisiert, wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen als im älteren Text. Was sich in *diesem* Zelt-Raum abspielt, entspricht bis in kleinste Details den Thesen, die Bachofen in ‚Urreligion und antike Symbole' über die „Zirkusspiele" entwickelt. Die mantische und „funeräre[]" „Religionsbedeutung" der Spiele ist beziehbar auf Krulls ontogenetische Entwicklung und die Todesgefahr, der sich Andromache aussetzt; auch die Verwurzelung des „circensischen Fach[s]" in der Kulturstufe des ‚Hetärismus' ist im Roman wie bei Bachofen jedem Zweifel entrückt. Dabei ist die patriarchale Ordnung im nahe der Seine lokalisierten Zelt durch die ‚feuchte' Umgebung und die ‚persische' Peitsche nicht einfach nur gefährdet: Diese Ordnung ist bereits suspendiert, wenn die Artistik Andromaches, der schwangeschmückten „Amazone", den eigentlichen Kern der „Darbietungen" bildet – „Darbietungen" nota bene, in denen das „Volk" das „tellurische [...] Gesetz" vorgeführt bekommt, das atavistischerweise „sein eigenes Dasein beherrscht".

Für das raumbezogene Regressionsmoment des Romans haben diese Beobachtungen tiefgreifende Weiterungen. War schon Krulls Techtelmechtel mit Houpflé als Rückfall lesbar – aus dem modernen ‚Vaterrecht' in die kulturgeschichtliche „Mittelstellung" des ‚Mutterrechts' –, so kommt es im „Cirkus Stoudebecker" zu einer noch gravierenderen Krise der ‚vaterrechtlichen' Norm. Hier evoziert eine in gut Bachofen'scher Manier gezeichnete „‚Tochter der Lüfte'", also tatsächlich „eine leichtbeschwingte Vogelgeburt"[289] und „ruhelose[] geflügelte[] Bewohner[in] der Lüfte",[290] bei einem vermeintlich auf der ‚höchsten' Kulturstufe der ‚Paternität' stehenden Publikum nichts anderes als „Andacht". Wie bei Bachofen bleibt im ‚Krull' die circensische „Kunstleistung" nicht ohne „Einfluss"[291] auf das „Volk [...], das [...] zuschaut",[292] nur dass das noch im ‚tellurischen' Zustand befindliche Publikum des antiken Zirkusspiels ohnehin die entsprechenden volatilen Verhaltensweisen der „[F]latterhaft[igkeit] und [U]nbeständig[keit]" an den Tag legte. Dagegen kommt die „Andacht", mit der das Pariser „Volk" Andromache begegnet, einem Regressionssymptom gleich. Die „Andacht" des eigentlich in der ‚solarisch'-‚vaterrechtlichen' Kulturphase stehenden Pariser Publikums für einen als ‚tellurisch' lesbar gemachten Ritus beglaubigt in sehr plastischer Weise die Exazerbation des Verfallsnarrativs, das in den Houpflé-Kapiteln begonnen hatte. Über die aufwendige Semantisierung einschlägiger Innenräume und im Anschluss

zur sexualsymbolischen und ‚gynaikokratischen' Bedeutung der Fünfzahl auch Elsaghe 2012c: S. 144.

289 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 334.
290 Ebd.: S. 335.
291 Ebd.: S. 334.
292 Ebd.: S. 335.

an die oben ausgeführte kulturpessimistische Rezipierbarkeit von Bachofens „Geschichtsmodell“[293] bringt der Pariser Teil des ‚Krull‘ einen geschichtsphilosophischen GAU zur Darstellung: Auf die Wiederkehr ‚mutterrechtlicher‘ Machtverhältnisse im „Frauen-Zimmer“ folgt der Rückfall in die überhaupt tiefste Stufe der Menschheitsentwicklung – in den ‚tellurischen‘ Zustand des ‚Hetärismus‘.

Mit Krulls Abreise aus Paris wird diese Regression zwar nicht rückgängig gemacht, aber zumindest temporär wieder die „Mittelstellung“ des ‚Mutterrechts‘ erklommen. Auch in Lissabon sind es Interieurs, die den stattgehabten kulturhistorischen Rückfall bestätigen und die portugiesische Hauptstadt „virtuell [...] außerhalb von Europa“ und damit jenseits „des patriarchal organisierten Okzidents“[294] verorten. Und auch in Lissabon wird, in homologer Anknüpfung an die Paris-Kapitel, zuerst ein Rückfall ins ‚Mutterrecht‘ und dann in den ‚tellurischen‘ ‚Hetärismus‘ gestaltet. Das geschieht nicht mehr in jenem Detailreichtum, mit dem die „Cista“ und die Zirkusspiele in den Pariser Kapiteln figurieren, was aber auch nicht nötig ist: In der Form von Houpflés ‚mutterrechtlichem‘ „Frauen-Zimmer“ und Andromaches „Kunstleistung“ in ‚tellurischem‘ Kontext wurden die Möglichkeitsbedingungen ‚matriarchaler‘ und ‚hetärischer‘ Atavismen ja bereits mit einigem Aufwand beleuchtet.

Krulls erste Station nach der Ankunft im „maurisch anmutenden Bahnhofsgebäude“[295] – die ‚regressiven‘ Konnotationen dieser Orientalisierung müssen kaum erläutert werden – ist sein „palastartiges Absteigequartier“[296] im Hotel Savoy Palace. Dort macht „die Wanddekoration des Salons“ seinen „besonderen Stolz aus[]“: Zu dieser gehört neben „Stukkatur-Felder[n]“ und „[a]ngenehme[n] Malereien“ ein „Wirkbild-Teppich, einen sagenhaften Frauenraub darstellend“.[297] Mehrere Vorlagen aus der „Intérieurs“-Materialmappe sind hier amalgamiert, namentlich Bilder der deutschen Botschaften in Kopenhagen und Washington und der französischen Botschaft in Berlin.[298] Hinzu kommt wahrscheinlich eine ebenfalls in besagtem Dossier erhaltene „Fotografie von Tiepolos *Raub der Sabinerinnen*“.[299] Damit sind wohl die Quellen dieser Raumgestaltung eruiert, aber die eklektische Komposition des Interieurs, insbesondere die Kombination der diversen Botschaftsräumlichkeiten mit einer thematisch scheinbar eher abgelegenen „sagenhaften“ oder mythologischen „Bildvorlage“,[300] ist erklärungs-

293 Elsaghe 2010: S. 225.
294 Heiniger: S. 15.
295 GKFA 12.1: S. 322.
296 Ebd.: S. 323.
297 Ebd.: S. 324.
298 Siehe hierzu GKFA 12.2: S. 582.
299 Ebd.: S. 583; Hervorhebung im Original.
300 Ebd.

bedürftig. Es ist denkbar, dass Thomas Mann zwar Tiepolos ‚Raub der Sabinerinnen‘ vor Augen hatte, das Motiv des „Frauenraub[s]“ jedoch in einer ganz anderen Quelle aufspürte: wiederum bei Bachofen, wiederum im „Frauen-Zimmer“-Kapitel.

In diesem sucht Bachofen seine These von der „Cista“, vom „weiblichen Zimmer[]“ als Metonymie des „weiblichen Wesen[s]“[301] selbst, auch unter Berufung auf den „Mythus“ zu umreißen. Nicht auf den Raub der Sabinerinnen bezieht er sich dabei, sondern auf „der Dioskuren Eindringen in“ ein ‚Frauen-Zimmer‘, nämlich in „das Jungfrauen*gemach* in Phormios’ Haus“.[302] Thomas Manns Vertrautheit mit dieser mythologischen Herleitung der Kästchen-Semantik ist durch seine Lesespuren im unmittelbaren textuellen Umfeld – auf ein und derselben Seite – belegt. Wenn der Hochstapler also just in seinem Lissabonner Hotelzimmer dem Motiv des Frauenraubs begegnet, dann ist das kaum eine arbiträre Tiepolo-Reverenz und wohl auch mehr als eine simple Prolepse auf Krulls späteren zweifachen ‚Frauenraub‘:[303] Durch die Ausstattung des ‚Gemachs‘ mit diesem Wandschmuck wird einmal mehr das Konzept der „Cista“ aktualisiert, des mit „Mütterlichkeit“ und „de[m] bergenden Mutterleib[]“[304] assoziierten Interieurs. Das Hotel, in dessen Speisesaal Krull ausgerechnet ein „Ragoût fin in der *Muschel*“[305] verzehrt, ist wie der „maurisch[e]“ Bahnhof, Zouzous „*ur*-iberische[] *Mutter*“,[306] der „*Perser*teppich von Riesenformat“ und die „*orientalischen* Vasen“[307] im Audienzsaal des Königs sowie das „[i]berisch-[e]xotische“ und „südlich-fremdartige[]“[308] Lissabon generell in einen motivischen Zusammenhang integriert, für den Bachofen das Interpretament liefert: Über die mythologisch grundierte „Wanddekoration“ der opulenten Suite wird Bachofens Begriff des

301 Bachofen (‚Urreligion‘, Bd. 1): S. 326.
302 Ebd.; Hervorhebung nicht im Original. Der Spartaner Phormio nahm Castor und Pollux als Gäste in seinem Haus auf; am nächsten Morgen waren sie verschwunden – und seine jungfräuliche Tochter ebenso.
303 Gemeint sind natürlich zum einen der Kuss, den Krull nach hartnäckiger Flirtarbeit Zouzous „erwidernden“ „Lippen“ abringen kann, und zum anderen die Affäre mit Dona Maria Pia, die in ‚mutterrechtlicher‘ Manier durch die Frau initiiert wird (GKFA 12.1: S. 441). Das Raubthema erhält durch den sprechenden Namen von Zouzous Verlobtem noch zusätzliche Kontur: „Hurtado“ ist in der Tat „der Beraubte.“ (GKFA 12.2: S. 597). Auf die ‚hetärische‘ Qualität dieses ‚Raubs‘ verweist übrigens Zouzous gegenüber Krull vorgebrachter metaphorischer Vorwurf, er wolle sie in einen „*Sumpf* von Indiskretion [...] locken“ (GKFA 12.1: S. 410; Hervorhebung nicht im Original).
304 Bachofen: S. 326.
305 GKFA 12.1: S. 326; Hervorhebung nicht im Original. Siehe zur Muschel abermals Bachofen (‚Urreligion‘, Bd. 1): S. 326.
306 GKFA 12.1: S. 344; Hervorhebungen nicht im Original.
307 Ebd.: S. 385; Hervorhebung nicht im Original.
308 Ebd.: S. 333.

„Frauen-Zimmer[s]“ aufgerufen und das orientalisierte Lissabon als von „Mütterlichkeit“ beherrschte „Örtlichkeit“[309] kenntlich gemacht.

Wie in Paris wird folglich im ersten Lissabonner Kapitel „das Mutter- gegen das Vaterrecht“ schon allein über gewisse räumliche Gegebenheiten „durchgesetzt“,[310] deren Epizentrum wieder das Interieur eines Hotelzimmers bildet. Und wie in Paris die „Zirkusspiele“ die ‚mutterrechtlichen‘ Regressionstendenzen noch ‚hetärisch‘ katalysierten, sind es in Lissabon die Räumlichkeiten des „Museu Sciências Naturaes“, die dem im Mythologem des Frauenraubs indizierten kulturellen Rückfall gleichsam das Siegel aufdrücken. Denn das Museum, ein Binnenraum des schon ins ‚Mutterrecht‘ regredierten Stadtraums Lissabon, wird nicht nur von einem männlichen „Hausherrn“[311] beziehungsweise „Direktor“[312] kuratiert, der, wie schon „Direktor Stoudebecker“,[313] eine eher jämmerliche Figur macht (da Felix ihm Ehefrau und Tochter ‚raubt‘): Zusätzlich travestieren die von Krull bewunderten Exponate die ‚vaterrechtliche‘, ‚solarische‘ Kulturstufe dergestalt, dass Lissabon wie zuvor Paris als mit ‚hetärischen‘ Merkmalen behaftete Lokalität lesbar wird.

Das beginnt schon in der „Vorhalle“ des „Hauses“, wo auf einem „bühnenartigen Aufbau“ ein „weißer Hirsch, hochgekrönt mit ausladendem Geweih“ die „Besucher […] begrüßt[].“[314] Die „[l]egendäre[]“ Aura dieses „König[s] des Waldes“ wird sofort konterkariert durch den subjektiven Eindruck, den Krull vom Hirsch gewinnt: Er kommt ihm „[,]vor wie eine gekrönte Kuh.‘“[315] Diese durch einen

---

309 Bachofen (‚Urreligion‘, Bd. 1): S. 326. Diese „Örtlichkeit“ ist denn auch der Schauplatz einer folgerichtigen Intensivierung von Krulls Beziehung zur materiellen Kultur: Seit dem anregenden Gespräch mit Professor Kuckuck auf der Reise nach Lissabon ist ihm alles „so bedeutend geworden, – Dinge und Menschen – ich meine: Menschen und Dinge…“ (GKFA 12.1: S. 370). Die von Krull ausgesprochene und sogleich korrigierte Verkehrung der gewohnten Hierarchie der Entitäten ist bezeichnend: Nach dem Pariser ‚Cista‘- und Zirkus-Rausch und unter dem Eindruck der ‚mutterrechtlich‘ und ‚hetärisch‘ codierten Objektwelt Lissabons denkt er nun einmal zuerst an „Dinge“ (oder ‚Urdinge‘), bevor er an „Menschen“ denkt. Eine ‚intakte‘ ‚vaterrechtliche‘ Ordnung der ‚Menschen und Dinge‘ gibt es immerhin und bezeichnenderweise noch im Flunkerbrief, den Krull an die Eltern des Marquis absetzt: Hier darf „Professor K.“ der „Hausherr“ eines ganz ungefährdeten und ordnungsgemäßen Hausregiments sein, in dem die „Damen des Hauses“ eine so untergeordnete Stellung einnehmen, dass Krull behaupten kann, er habe sich nicht einmal den „Vornamen“ der Tochter „merken können“ (ebd.: S. 373).

310 Elsaghe 2012c: S. 143.

311 GKFA 12.1: S. 352.

312 Ebd.: S. 304.

313 Ebd.: S. 224.

314 Ebd.: S. 344f. Die von Mann verwendete Bildvorlage ist abgedruckt in GKFA 12.2.: S. 804.

315 GKFA 12.1: S. 346.

„kritische[n] Beobachter"[316] kurzerhand vorgenommene Geschlechtsumwandlung ist natürlich integrierbar in das leitmotivische Spiel mit ‚cultural intelligibility' und betont die heillose Verwirrung der Geschlechterverhältnisse im ‚gynaikokratischen' Lissabon. Die Kuh – Krull verwendet nota bene nicht den Terminus *Hirsch*kuh – ist aber zudem bei Bachofen ein sowohl mit dem ‚Mutterrecht' als auch dem ‚Hetärismus' assoziiertes Tier. Schon in ‚Die drei Mysterieneier', dem ersten Teil seines ‚Versuchs über die Gräbersymbolik der Alten', bestimmt Bachofen die „Kuh" als „der Isis geweihtes Tier", für dessen religiöse Symbolisierung im Übrigen ein kronenartiges Gebilde eine wichtige Rolle gespielt habe: „Zwischen dem Hörnerpaare ruht die Sonnenscheibe[] [...] aus Gold."[317] Angespielt wird hier auf die mitunter in ebensolcher Kuhgestalt auftretende ägyptische Göttin Hathor.

Dabei hat Thomas Mann diesen Aufsatz, in dem Bachofen die Kuh dem Kosmos „des mütterlichen Prinzips" und gar des „aphroditischen Hetairismus"[318] zuordnet, vielleicht gar nicht gelesen[319] (wobei eine Lektüre, wie gleich zu zeigen, dennoch denkbar ist). Er dürfte aber in den ihm verfügbaren Bachofen-Ausgaben ohne Weiteres ähnlichen Passagen begegnet sein. Im Band ‚Der Mythus von Orient und Occident' beispielsweise konnte er nachlesen, dass im „kretischen Mythus [...] die männliche Seite der Naturkraft besonders in Stiergestalt [...], die weibliche entsprechend als Kuh"[320] auftrete und eine „Verbindung der säugenden Kuh mit der Erde"[321] bestehe – und im ersten Band von ‚Urreligion und antike Symbole' ist die „Kuh" „mit einer bestimmten Kulturstufe verbunden":[322] mit derjenigen des ‚Hetärismus', was der Herausgeber Carl Albrecht Bernoulli in der fast unmittelbar folgenden Einleitung zum Kapitel „Tellurische Tiere" noch explizit macht.[323] Man müsste jedoch nicht einmal so weit suchen, um nachzuweisen, dass Mann um die ‚tellurische' Symbolik der Kuh wusste und eventuell sogar die relevanten Abschnitte über die Kuh aus ‚Die drei Mysterieneier' rezipierte. Denn in ‚Freud und die Zukunft' kommt er auf Kleopatras „Aphroditentum", „ihre Rolle als

---

316 Ebd.
317 Bachofen, Johann Jakob: Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Basel 1859. Hier: S. 90f.
318 Ebd.: S. 91.
319 Bachofens erstes großes Werk, ‚Versuch über die Gräbersymbolik der Alten', setzt sich aus den Abhandlungen ‚Die drei Mysterieneier' und ‚Oknos der Seilflechter' zusammen. Beide Texte sind in Thomas Manns Auswahlausgaben auszugsweise wiedergegeben; die in Anm. 317 und 318 dieses Kapitels zitierten Abschnitte über die Kuh aus ‚Die drei Mysterieneier' sind dort nicht enthalten.
320 Bachofen (‚Mythus'): S. 134.
321 Ebd.: S. 311; ab „säugenden" von Thomas Mann mit Bleistift unterstrichen.
322 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 434. Lesespuren Manns finden sich im unmittelbaren Umkreis, z. B. auf S. 435 und 438f.
323 Siehe ebd.: S. 436.

Hathor-Isis“ zu sprechen und erwähnt dabei auch die „Insignien“ dieser Göttin, mit denen sich die „bedeutende Frau“ geschmückt habe: In diesem Zusammenhang nennt er die „Kuhhörner[] mit der Sonnenscheibe dazwischen[.]“[324] Auch in ‚Joseph und seine Brüder‘ bringt Mann dieses mythologische Wissen in Anschlag, wenn er Anup in Jaakobs Traum die „Nacht“ als „Kuh“ beschreiben lässt, welche „die Sonnenscheibe zwischen den Hörnern“[325] trägt – und Mut-em-enet, die „im Göttlichen wandelt“, darf Hathor repräsentieren und eine „Goldhaube auf dem Kopf mit den Hörnern darauf und der Sonnenscheibe dazwischen“[326] tragen.

Wenn also Krull im Hirsch eine „Kuh“ zu erblicken glaubt, so ist das ebensowenig ein unschuldiges Detail wie die „Querschnitte von Muscheln“,[327] die er gleich darauf antrifft: Es handelt sich hier um Elemente eines weiteren dezidiert ‚regressiv‘ organisierten Innenraums. Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang die dem „Menschen“ gewidmeten Bereiche im „Souterrain“[328] des Museums. Nachgestellt sind dort zwei eminent ‚vaterrechtliche‘ Szenen: Zunächst eine von Neandertalern bewohnte „Höhle“, in die „das Haupt des Clans, ein Mann“, einen „Hirsch[], den er erschlagen[,] [...] hereinschleppt[]“,[329] sodann eine explizit „bedeutender[e]“, namentlich eine kultische Handlung, in der „ein Mann von kräftigem Gliederbau [...] der aufgehenden Sonne einen Blumenstrauß dar[bringt]! Hatte man je so etwas gesehen?“[330] Was hier in musealisierter Form begegnet und als besonders aufregend, besonders unerhört (oder ‚ungesehen‘) markiert wird, ist nichts anderes als der „höchste Zustand“ der menschlichen Kultur, eben das bei Bachofen als ‚solarische‘ Kulturstufe metaphorisierte ‚Vaterrecht‘: Dem „Sonnenprinzip[] [...] entspricht das Vaterrecht, also eheliche Geschlechtsverbindung mit entschiedener Unterordnung der Mutter, die

324 Mann, Thomas: Freud und die Zukunft. In: Mann, Reden und Aufsätze 1. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. IX. Frankfurt am Main 1974, S. 478–501. Hier: S. 495.
325 GW IV: S. 289.
326 Ebd.: S. 869.
327 GKFA 12.1: S. 347.
328 Ebd.: S. 352.
329 Ebd.: S. 353.
330 Ebd.: S. 354. Situiert ist diese Kulthandlung zudem in einem nicht überdachten „Säulensaal“ (ebd.), der als eine Art Urform der „Raumgestaltung“ im Sinne Schmarsows präsentiert wird: Denn schon hier soll die „physische Schutzfunktion“ der Baulichkeit zweitrangig sein, schon dieser kultische „Pfeilerbezirk“ soll „abgelöst“ sein „von gewitzter Bedürftigkeit“ (ebd.: S. 355). Man hat sich den „Bezirk“ also als modernen, kulturell funktionalisierten, einem „noble[n] Bedürfnis“ (ebd.) gewidmeten Raum vorzustellen, was seiner Verknüpfung mit dem ‚Vaterrecht‘ als ‚höchster‘ Kulturstufe entspricht – umso pikanter wirkt vor diesem Hintergrund seine Ausschließung aus dem städtischen Raum Lissabons und seine Relegation in eine primitive, ganz fremdartige und nur noch museal zugängliche Vorzeit der Menschheit.

gänzlich in den Hintergrund tritt"[331] (dementsprechend tritt „das Weib" in der Neandertaler-Höhle „aus einer *Hinter*höhle hervor[]"[332]). Durch die Musealisierung dessen, was Bachofen als Plateau der Menschheitsentwicklung begreift, durch die Verbannung des ‚Vaterrechts' in das längst vergangene „Frühleben der Menschen",[333] in leblose Schaubilder, ins „*Souterrain*" eines in einer ‚gynaikokratisch' orientalisierten Stadt befindlichen und von einem gehörnten Gatten geleiteten Museums – durch diese in jeder Hinsicht als Travestie codierte Ausgliederung des ‚Vaterrechts' aus allen gewohnten Sinnzusammenhängen wird es als reine Schwundstufe lesbar gemacht und die Zuordnung Lissabons zu ‚Hetärismus' und ‚Mutterrecht' affirmiert.[334]

Die ‚Hetärisierung' Lissabons ist im Roman also mittels einer Kollusion des urbanen mit dem musealen Raum bewerkstelligt. Diese ‚Hetärisierung' wird zudem, wie schon diejenige der Stadt Paris, noch in einer Art Ritus performiert, bevor dann der „flagrante[] Ehebruch des Romanfinales" das ‚Vaterrecht' „vollends annullier[t]".[335] Bei besagtem Ritus handelt es sich natürlich um den Stierkampf, dessen „Blutspiel" Krull gänzlich mit Maria Pias „gestrenge[r] und elementare[r] Person"[336] identifiziert und der in seiner Dramaturgie an das Bachofen'sche Zirkusspiel angelehnt ist. Jedenfalls kann die nicht nachlassende Emphase auf dem „weite[n] Rund",[337] dem „gelbe[n] Ring",[338] dem „ungeheuren Rund[]",[339] dem „gelbe[n] Rund"[340] und dem „blutbefleckten Rund[]"[341] der „Arena"[342] angesichts von Bachofens Ausführungen zur Bedeutung der „Kreis-

331 Bachofen (‚Mythus'): S. 259.

332 GKFA 12.1: S. 353; Hervorhebung nicht im Original. Dabei verkörpert das ‚*hervor*tretende' „Weib" allerdings schon das Potenzial eines ‚mutterrechtlichen' Umbruchs: Mit einem „Kind an der nährenden Brust" macht es dem „schnauzbärtig[en]" „Haupt des Clans" den Status des „Ernährer[s] und Beutebringer[s]" gewissermaßen streitig (ebd.). Die für Bachofen typische Denkfigur der Regression, der Fragilität sogar noch des ‚avanciertesten' Kulturstadiums, ist also auch diesem musealen Rudiment des ‚Vaterrechts' eingeschrieben.

333 Ebd.: S. 352.

334 Zumal auch diese musealisierte Männlichkeit schon auf den ersten Blick ziemlich zweifelhaft anmutet: Der Patriarch mit dem erlegten Hirsch ist „plumpen und kurzen Nackens" und „rund von Rücken" (ebd.); der die Höhlenwände bemalende Neandertaler ist ein „Sonderling", sein „emsig" in Steine ritzender Kompagnon nur noch „rührend" (ebd.: S. 354), und die Urmenschen wirken auf Krull generell „klein und beflaumt" und „scheu[]" (ebd.: S. 352).

335 Elsaghe 2012c: S. 143.

336 GKFA 12.1: S. 436.

337 Ebd.: S. 430.

338 Ebd.

339 Ebd.: S. 431.

340 Ebd.: S. 432.

341 Ebd.: S. 435.

342 Ebd.: S. 430.

form" ebenso wenig überraschen wie die offensichtliche Wichtigkeit der ‚Zirkuszahl' drei: das „Todesspiel[]"[343] beginnt um „drei" Uhr; als Erstes betreten „drei Degentragende" den „Kampfplatz",[344] und dass der klassische Stierkampf „in drei Teilen"[345] abläuft, konnte Thomas Mann aus der ‚Encyclopaedia Britannica' wissen. Das „Elementare", das in der Arena „hervor[bricht]",[346] wird demnach durch den Stier nur repräsentiert: Recht eigentlich manifestiert sich hier der aus den Kreisformen und der Zahlensymbolik des blutigen „Zirkusspiels" supplierbare ‚Hetärismus', dessen Ausbruch sich in der Regression Lissabons ins ‚Mutterrecht' und der Karikierung des ‚Vaterrechts' im Museum schon ankündigte. Ebendiese im Zirkus-Ritus heraufbeschworenen ‚hetärischen' Zustände bahnen denn auch Krulls geschlechtliche Verbindung mit derjenigen „Frau" an, die ihm „eins [wird] mit dem Blutspiel" – und verbürgen damit die endgültige Suspendierung des ‚Vaterrechts'.[347]

---

343 Ebd.: S. 437.
344 Ebd.: S. 431.
345 GKFA 12.2: S. 686.
346 GKFA 12.1: S. 432.
347 Weshalb Frizens Lesart, wonach der Stierkampf des ‚Krull' als „ästhetische[r] Akt" einen „Triumph über das Elementare, Ungeordnete, Irrationale" versinnbildliche, zurückzuweisen ist: Das Gegenteil ist der Fall, schafft doch der ‚hetärisch' besetzte Stierkampf die Möglichkeitsbedingungen für die Destruktion des ‚Vaterrechts' im ehebrecherischen Geschlechtsverkehr Krulls und Maria Pia Kuckucks – die Möglichkeitsbedingungen also nicht für einen „Triumph über", sondern einen Triumph *des* „Elementare[n], Ungeordnete[n], Irrationale[n]" (Frizen 1988: S. 302). Der Stierkampf hat im ‚Krull' also einen gezielt erzeugten regressiven Sinn; das wird umso deutlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass Mann hier eine veritable Dekonstruktion einer seiner wichtigsten Quellen unternimmt, eines Aufsatzes über die ‚Corrida del Toro' von Carl Freiherr von Merck: Das dort mit einigem Pathos (und speziesistischem Zynismus) beschworene Potenzial des Stierkampfs, Kontingenz zu bannen und künstlerische Harmonie zu erzeugen, wird im ‚Krull' eben gerade *nicht* freigesetzt (siehe zu diesem Kontext GKFA 12.2: S. 691f.; S. 693f.). Dass die Ordnung des ‚Vaterrechts' im Stierkampfkapitel ohnehin, wie bereits im naturhistorischen Museum, in immer schon verzerrter und karikierter Form firmiert, verdeutlichen dann nicht zuletzt die von Kuckuck skizzierten, aber nie vollends transparent gemachten religionsgeschichtlichen Zusammenhänge: Der Stierkampf gehöre „in die Kultschicht einer dem Blut sehr geneigten Gottheit, deren Dienst einst um ein Haar demjenigen des Herrn Jesu den Rang als Weltreligion abgelaufen hätte […]." GKFA 12.1: S. 438. Die Rede ist vom Mithraskult, über den sich Thomas Mann mit Karl Kerényi ausführlich brieflich austauschte (siehe GKFA 12.2: S. 696ff.), von einem Kult also, der einem „Sonnen- resp. sieghaften Kriegsgott" gewidmet ist (ebd.: S. 696). Der Roman konstruiert folglich eine Situation, in der ausgerechnet ein Ritual, das zumindest assoziativ mit dem bei Bachofen für die *höchste* Kulturstufe stehenden Himmelskörper verbunden ist, einen Rückfall in außereheliche, unregulierte „Sumpfbegattung" einläutet. Nicht nur der ‚gehörnte' Kuckuck, der „Hahnrei" (siehe dazu GKFA 12.2: S. 553), das ‚Vaterrecht' selbst wird in dieser Versuchsanordnung lächerlich gemacht.

Wenn man also – die Gefahr in Kauf nehmend, dabei einem gewissen Systemzwang zu erliegen – schon nur eine repräsentative Auswahl der Raumdarstellungen in den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' auf ihre Bezüge zu Bachofen abklopft, gelangt man zu bemerkenswerten Ergebnissen. In noch viel stärkerem Maß als bislang angenommen entpuppt sich derjenige Teil des Romans, der nach Manns Bachofen-Rezeption entstand, als „Zeitreise [...] in die ‚Urreligion' und ihre ‚Mutterrechtlichkeit'"[348] bis hin zum ‚Hetärismus'. Die „Zeitreise" erschöpft sich nicht etwa in vereinzelten detaillierten Anspielungen. Sie macht eine genuin neu austarierte Lektüre des ‚Krull' oder jedenfalls derjenigen Teile des ‚Krull' notwendig, die unter dem Einfluss Bachofens entstanden sind: Diese Teile des Romans sind nämlich offenbar auch *strukturell* im Sinne des Baslers konzipiert. Wenn die Abfolge der Kulturstufen im ‚Krull' jederzeit reversibel ist, die „Zust[ä]nd[e]"[349] chaotisch oszillieren und die Handlung bald ins ‚Mutterrecht', bald in den ‚Hetärismus', dann wieder ins ‚Mutterrecht' oder auch ein travestiertes ‚Vaterrecht' kippt, so ist zu konstatieren, dass der Text auch und gerade auf eine Exploration der für Bachofens Geschichtsphilosophie charakteristischen Zyklik und Dialektik abhebt. Er ist zwar im weiteren Sinne durchaus ein Narrativ über „De- und Regressionserscheinungen",[350] inkorporiert allerdings neben den hierfür typischen Motivkomplexen auch Bachofens Prämisse einer zugleich in Kulturstufen *und* kreisförmig verlaufenden Menschheitsentwicklung. In Bachofens Vorstellungswelt hat das ‚Vaterrecht' „‚Hetärismus' und ‚Mutterrecht' eben nicht einfach nur ersetzt, sondern in Hegels dreifachem Wortsinn ‚aufgehoben' [...]: überwunden, bewahrt, sublimiert."[351] Der Geschichtsverlauf ist, in Bachofens Worten, ein „Kreislauf",[352] in dem „[w]as zuletzt wird, [...] keineswegs als das Letzte [erscheint], vielmehr als das Erste und Ursprüngliche."[353]

Für die Beobachtung also, dass Mann bei Bachofen nicht nur eine ausnehmend attraktive Symptomatologie und Motivik der Regression vorfand, sondern darüber hinaus dieses geschichtsphilosophische Modell seinem letzten Roman tatsächlich mit einiger Konsequenz „ziemlich genau so"[354] aufmontierte, wie er es in seinen Quellen antraf, resultieren aus der hier unternommenen Analyse der geschilderten Innen- und Halbinnenräume zahlreiche neue Belege. Dass die dialektische Dynamik der Bachofen'schen Theorie dem ‚Krull' noch dazu allego-

348 Elsaghe 2010: S. 226.
349 Bachofen (‚Urreligion', Bd. 1): S. 317.
350 Elsaghe 2010: S. 226.
351 Elsaghe 2012c: S. 139.
352 Bachofen (‚Mythus'): S. 248.
353 Ebd.: S. 309, von Thomas Mann mit Bleistift unterstrichen.
354 Elsaghe 2012c: S. 139.

risch über zwei innenarchitektonische Details eingeschrieben ist, erscheint nur stringent. Solche programmatische Funktion kommt, wie schon Elsaghe zeigen konnte,[355] zum einen der Treppe des naturhistorischen Museums zu, die zum „Souterrain" mit den menschheitsgeschichtlichen Ausstellungsstücken zugleich „hinab[]" *und* „[h]inauf"[356] führt – vom ‚mutterrechtlich' durchseuchten Lissabon ins schon musealisierte und verzerrte ‚Vaterrecht' und zurück. Zum anderen aber eignet diese allegorisch-programmatische Bedeutung dem von Krull bedienten Lift im Hotel Saint James and Albany, diesem „erleuchteten Schwebestübchen", dessen Vertikalbewegungen die im Roman verhandelten Schwankungen von Kulturstufe zu Kulturstufe geradezu abbilden.

7.3 Regressionsfantasien

Die ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull' im Kontext des Spätwerks

Um es auf den Punkt zu bringen: Die in den ‚Krull' eingesenkten Bachofen-Bezüge erschöpfen sich nicht in einem losen Verweisungsgeflecht. Der Roman ist richtiggehend verlötet mit Bachofens „Kultursemiotik",[357] mit seinem ganzen reaktionären und dennoch dynamischen Geschichtsentwurf. Vergegenwärtigt man sich diesen mehr oder weniger dezent in den Roman integrierten Kontext, ist die kulturpessimistische Note der ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull' (immerhin endet der Text mit dem ‚Hetärismus' des Stierkampf-Zirkusspiels und der Elimination des ‚Vaterrechts' durch den Ehebruch) prima facie schwer in Einklang zu bringen mit einigen topisch gewordenen Lesarten: also mit Felix' putativer „begnadeter Leichtigkeit",[358] mit der zuweilen dem ganzen Roman attestierten „Unmittelbarkeit"[359] und mit der vom Autor selbst angeregten Einordnung des Werks in eine von „Ruhe, Frieden und Heiterkeit" charakterisierte Schaffensphase abseits von „prätentiös lastende[m] Denkertum".[360]

Sehr einfach ist diese Note dagegen in Einklang zu bringen mit Elsaghes überzeugender Kontextualisierung von Thomas Manns Spätwerk am Beispiel des

355 Siehe ebd.: S. 141.
356 GKFA 12.1: S. 352.
357 Elsaghe 2012c: S. 145.
358 Wysling 1995: S. 74.
359 Schmidt-Schütz, Eva: Doktor Faustus zwischen Tradition und Moderne. Frankfurt am Main 2003. Hier: S. 250.
360 Mann, Thomas: Tagebücher 28.5.1946–31.12.1948. Hrsg. von Inge Jens. Frankfurt am Main 1989. Hier: S. 326 (Eintrag vom 6.11.48).

‚Doktor Faustus' und der ‚Betrogenen'. Die in diesen Texten und eben auch im ‚Krull' festzumachenden Regressionsszenarien nach Bachofen'schem Vorbild

> geraten […] in einen seltsamen, am ehesten wohl […] psychoanalytisch konzeptualisierbaren Gegensatz zu den politisch-essayistischen Äußerungen des Autors. In den Selbstbeschreibungen seiner faktualen Sprech- und Redeakte bekannte sich dieser ja dezidiert zu Republik und Demokratie. Einen solchen Bruch hingegen mit seiner ‚unpolitischen' […] Vergangenheit […] scheint das Erzählwerk ganz und gar nicht aufzuweisen.[361]

Dort, so Elsaghe, gestalte Mann nämlich spätestens ab dem ‚Doktor Faustus' und dann besonders in der ‚Betrogenen' immer wieder fiktionale „Stürzungen der traditionellen Geschlechterordnungen", wobei „die Erbärmlichkeit der Männer"[362] jeweils eine Begleiterscheinung republikanisch-demokratischer Staatsverfassungen oder entsprechender Tendenzen darstelle: Im Spätwerk begegnen also Regressionsfantasien, die sich aus Bachofens Philosophie speisen und denen die einschlägigen „Sexualängste"[363] und politischen Wertungen unterlegt sind.

Es sollte deutlich geworden sein, dass diese Feststellungen für Thomas Manns letzten Roman mindestens so gültig sind wie für seine letzte Erzählung. Die „über Johann Jakob Bachofen" vermittelten „Symbiosen" von „Gynophobie" und „Antirepublikanismus", die Mann mit Vorliebe mittels „eng geschlossene[r] Serie[n] von klassisch-mythologischen Reminiszenzen"[364] erzeugte und die so gar

361 Elsaghe 2010: S. 314.
362 Ebd.
363 Ebd.: S. 227.
364 Ebd.: S. 315. Im ‚Krull' kommuniziert wohl selbst die bekannteste und prominenteste dieser „Reminiszenzen", namentlich das Hermes-Mythologem, in maßgeblicher und bis dato nicht ganz transparent gemachter Weise mit Bachofens Denken. Die Stilisierung Felix Krulls zur Hermes-Figur, die im Roman durch Madame Houpflé in aller Deutlichkeit vollzogen wird, entspricht der zunehmenden Frequenz, mit der das Hermes-Motiv in Manns Werk spätestens ab dem ‚Tod in Venedig' figuriert. In Manns letztem Roman nimmt dieses Motiv nun die „center stage" ein (Lubich: S. 208). Zwar stellt schon Lubich eine Korrelation her zwischen der Häufigkeit der Hermes-Allusionen ab Thomas Manns Lebensmitte und seiner Beschäftigung mit dem (nicht nur von Bachofen übernommenen) „matriarchal mother-daughter-archetype" (ebd.), aber er schlüsselt nicht auf, wie stark die Ausgestaltung des Motivs im ‚Krull' eigentlich in Bachofens Schuld steht. Dabei hat Mann im ersten Band von ‚Urreligion und antike Symbole' eine Marginalie hinterlassen, die erklären könnte, in welchem assoziativen Zusammenhang seine Beschäftigung mit Hermes eben *auch* stattfand. Folgende Passage ist seitlich angestrichen (ab „aber") und mit der Notiz „Hermes" versehen: „Der Sarkophag von Santa Chiara […] zeigt uns Protesilaus, das Erstlingsopfer des Troischen Krieges, durch Laodamiens Liebe für drei Stunden aus dem Schattenreiche erlöst, aber durch den Führer der Abgeschiedenen, den Vermittler der obern und der untern Welt, nach unerbittlichem Gesetz schnell wieder dahin zurückgeleitet." (Bachofen, ‚Urreligion', Bd. 1, S. 276). Dass Thomas Mann hier die Marginalie „Hermes" anbringt, obwohl Hermes in dieser Bachofen-Passage doch eher am Rande auftaucht – im Grunde deutscht Mann nur die Anspielung

nicht dem tradierten und noch heute weithin gepflegten Bild des Autors entsprechen, sind im ‚Krull' virulent. Die Infektion dieses Romans durch die im Spätwerk grassierenden und in der Forschung bis dato eher unterbelichteten „Symbiosen" aus Bachofens rückwärtsgerichteter Philosophie und den vom Autor selbst empfundenen Vorbehalten und Ängsten wird noch verschärft durch einen produktionsästhetischen Zufall. Ein solcher wollte es, dass Mann die nunmehr im Zeichen von Bachofens Denken stehende Arbeit am ‚Krull' erst dann wieder aufnahm, als die Handlung bereits in Paris angelangt war (zumindest was die neu zu schreibenden Kapitel betraf; vorerst befasste er sich mit der Überarbeitung der Frankfurter Kapitel): Es ist also nicht das Deutsche Kaiserreich, das unter dem Schlaglicht von Bachofens Philosophie ‚hetärisiert' und damit pejorisiert wird, sondern das *republikanische* Frankreich (und das zwar noch monarchisch regierte, aber bereits von ‚hetärisch'-republikanischen Tendenzen untertiefte Portugal[365]). Im

auf den „Führer der Abgeschiedenen" aus –, ist bemerkenswert: Es ist Protesilaus, der in diesem Textabschnitt stirbt und wieder zum Leben erweckt wird, aber Mann interessiert sich offenbar für den nur allusiv im Passus figurierenden Hermes, den Gott, der die temporäre Erlösung „aus dem Schattenreiche" allererst ermöglicht und den „schnelle[n] Wechsel von Leben und Tod, die ewige Folge von Werden und Vergehn" gleichsam verkörpert (ebd.: S. 277). Genau das tut auch die letzte und am deutlichsten als solche erkennbare Hermes-Figur in Manns Werk, eben Felix Krull, der über diese Achse noch stärker an die ‚hetärische' Andromache angenähert wird. Als Avatar des Hermes ist er nicht nur ein besonders gutaussehender Meisterdieb und ‚Bote' beziehungsweise Vermittler zwischen unterschiedlichen Kultursphären und Milieus, sondern immer auch ein „ruhelose[r] geflügelte[r] Bewohner der Lüfte". Zudem ‚wird und vergeht' auch Krull gleich mehrfach, erlebt also den ‚hermetischen' „Wechsel von Leben und Tod". Kurt Hoffmanns Verfilmung des ‚Krull' aus dem Jahr 1957, deren Drehbuch von Erika Mann mitbearbeitet und somit durch Thomas Mann „wenigstens mittelbar" (Elsaghe 2012c: S. 124) abgesegnet wurde, inszeniert sogar Krulls Scheintod und Auferstehung (was Mann mit seinem „ausdrückliche[n] *placet*" versah [ebd.; Hervorhebung im Original]: „sehr nett" [zit. nach ebd.]). Wenn also Manns Interesse an Hermes offenbar auch über Bachofen vermittelt war, kann ihm die kulturgeschichtliche Bedeutung kaum entgangen sein, die Bachofen dem Gott der Diebe zuordnete: Der ‚luftige' Hermes repräsentiert bei Bachofen „die älteren Stufen" des ‚Hetärismus' und des ‚Mutterrechts' (ebd.: S. 139). Er steht als „Träger der befruchtenden Männlichkeit, aus der die ewige Erneuerung des tellurischen Lebens hervorgeht", in „bestimmte[m] Gegensatz" zu „Apoll", den Bachofen einem „höheren Weihegedanken" zuordnet (Bachofen, ‚Urreligion', Bd. 2, S. 104; die Lesespuren im Umfeld auch dieser Passage lassen auf eine Lektüre Manns schließen). Der an ‚hetärischen' und ‚mutterrechtlichen' Regressionen partizipierende Felix Krull ist demnach eine Hermes-Figur im ganz spezifischen Sinne, den Bachofen dem Gott gibt: Nicht zufällig assoziiert ihn die ‚Domina' Diane Houpflé im halbdunklen „Frauen-Zimmer", wo die bachofenkonforme Regressionsdynamik des Romans so richtig in Gang kommt, explizit mit diesem olympischen Repräsentanten „tellurischen Lebens" (siehe GKFA 12.1: S. 206).

365 Das schon 1891, also vor der erzählten Zeit, einen Staatsbankrott erlitten hatte. Der portugiesische König Karl I., von dessen Problemen mit den auf die „Errichtung der Republik" hinarbeitenden „radikalen Elementen des Landes" im Roman denn auch mehrfach die Rede

‚Krull' ist wie im ‚Faustus' und in der ‚Betrogenen' die ‚tellurisch'-‚hetärische' Gefährdung der „Geschlechterordnung" gerade auch als mit Demokratie und Republikanismus verbundenes „Phänomen[]" entworfen – entsprechend der von Elsaghe also mit vollem Recht im Spätwerk diagnostizierten „Modernitätsskepsis", die sich auf der Basis der hier durchgeführten „Relektüre" von Manns ‚spätestem' „Erzähltext" in diesem ebenso „exemplarisch [...] zu erkennen"[366] gibt wie in ‚Doktor Faustus' und der ‚Betrogenen'.

Eine Lektüre der ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull', die Thomas Manns eingehende Auseinandersetzung mit ‚Intérieurs' ernst nimmt und zum Brennpunkt des Erkenntnisinteresses macht, zeitigt diskussionswürdige Resultate. Räumen, und eben insbesondere einzelnen aufwendig beschriebenen Innenräumen, kommt im Roman eine kaum überschätzbare Bedeutung zu. Man könnte, frei nach Felix' Nobilitierung des Hotels Saint James and Albany zum „Welthaus[]",[367] von ‚Welthäusern' und ‚Welträumen' sprechen, deren Signifikanz hier entlang zweier Leitlinien herausgearbeitet wurde. *Erstens* können die Interieurs des Krull mitsamt ihrer Ausstattung als Möglichkeitsräume gelesen werden, als Bühnen für eine brüchige und letztlich subversive identitätsschaffende Performance, die gesellschaftliche Intelligibilitätserwartungen systematisch unterläuft. Greifbar wird in solchen Raumschilderungen ein gewisses Unbehagen angesichts der durch die Moderne mit ihrer „Proliferation" sozialer „Zeichen" gestifteten Möglichkeiten ‚unredlicher' performativer Identitätsbildung: Die fiktionalen Interieurs beherbergen das Zeichenarsenal, mit dem der dubiose rheinisch-katholische,[368] geschlechtstypologisch nicht kategorisierbare Hochstapler sein alteritäres Wesen immer wieder zu mutieren und zu kaschieren vermag. Die Sympathielenkung in Richtung des Erzählers und Protagonisten kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Roman die durch Krull verkörperte Fungibilität von Identität gerade nicht affirmativ schildert und dieser Fungibilität eben auch keinen Kunstcharakter zuschreibt.

Das ist nichts als folgerichtig. Zum einen beschwört Thomas Mann in den ‚Betrachtungen eines Unpolitischen', seiner umfangreichsten theoretischen Schrift, ein ‚ehrliches', ‚authentisches' Künstlertum[369] – zum anderen perpetu-

---

ist (ebd.: S. 378; S. 388), ging folgerichtig „als Versager in die Geschichte ein[]" und macht im Roman als leichtgläubiges Hochstapler-Opfer eine entsprechend „klägliche Figur" (Elsaghe 2012c: S. 142). Nicht lange nach der Romanhandlung, am 5. Oktober 1910, wurde in Portugal die Republik ausgerufen.

366 Elsaghe 2010: S. 314f.

367 GKFA 12.1: S. 229.

368 Siehe zur Stereotypisierung und Pejorisierung des Katholizismus bei Thomas Mann Elsaghe 2004: S. 81–140.

369 Siehe hierzu abermals Anm. 88 in diesem Kapitel.

iert er in seinem Erzählwerk mit einiger Insistenz das problematische Phantasma „[z]uverlässig[er] ethnischer“ und auch sonstiger „Identitätszuschreibungen.“[370] Beiden Phantasmen oder Axiomen läuft eine Figur wie Felix Krull zuwider. Anders ausgedrückt: Es kann im Grunde nicht überraschen, dass in einem Roman Thomas Manns eine rein performative, amorphe Selbstkonzeption als ‚unredlich‘ begriffen und als krimineller Akt – als Hochstaplertum – konzeptualisiert wird. Denn Manns Texte nehmen immer wieder subtile „Stigmatisierung[en] des Differenten“[371] vor und laden ihre Leserschaft oft zur ‚spielerischen‘ Entlarvung ‚alteritärer‘ Figuren ein.[372] Wenn sich bei Mann „Vorstellungen [...] von Alterität und Identität [...] gegenseitig bedingen und ermöglichen“ und in seinem Werk nicht selten zwecks Identitätsstiftung „Alterität [...] markier[t] oder ab[ge]werte[t]“[373] wird (und vieles spricht dafür, dass dem so ist), dann kann Krulls freies und ‚unredliches‘ Flottieren gar nicht anders als mit Unbehagen geschildert werden. Diese Beobachtung bestätigt sich, wenn man *zweitens* bedenkt, dass solch vages, im weitesten Sinne ‚konservativ‘ fundiertes Unbehagen das Substrat zumindest der ab 1950 entstandenen Teile des Romans bildet. Die ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‘ führen ein Syntagma von Räumen vor, die als Symbolcontainer und Katalysatoren einer motivisch und strukturell gemäß Bachofens erzreaktionärer Geschichtsphilosophie angelegten Regressionsstory fungieren: ein Syntagma, das dieses zugleich teleologische und zyklische Geschichtsmodell durch eine Vielzahl an Bachofen-Referenzen nachgerade ratifiziert.

Wenn Thomas Manns letzter Roman mit einiger Drastik auf dem Fundament von Bachofens Theorien eine verklausulierte experimentelle Anordnung konstruiert, die einmal mehr in atavistisches, orientalisiertes ‚Mutterrecht‘ und ‚Hetärismus‘ mündet – wenn dem so ist, dann bestätigt auch dieser Text Elsaghes Beobachtung[374] eines persistenten, im Widerspruch zu Manns essayistischen,

370 Elsaghe 2004: S. 194.
371 Ebd.: S. 6.
372 Siehe hierzu prägnant ebd.: S. 194: „Mit der Aussparung [von expliziten Alteritätsmarkierungen wie ‚Jude‘ oder ‚jüdisch‘, Anm. v. J. R.] [...] schaffen die untersuchten Texte gewissermaßen vorsätzliche Leerstellen [...]. Ihrem Rezipienten machen sie mittels solcher Leerstellen die Offerte eines ganz bestimmten Spiels oder Experiments. Das Experiment, welches sie offerieren oder eigentlich anzubieten nur scheinen, indem sie ja dessen Resultat immer schon nahelegen, – dieses Experiment zielt wieder genau auf die Zuverlässigkeit ethnischer Identitätszuschreibungen. Es zielt auf die Frage oder rechnet vielmehr wieder mit dem Wunsch nach einer positiven und eindeutigen Beantwortbarkeit der Frage, ob und woran gegebenenfalls ‚der‘ Jude unter allen Umständen erkennbar bleibt [...].“
373 Ebd.: S. 1.
374 Eine mittlerweile wohl hinreichend analytisch erhärtete Beobachtung – die indes antizipativ, in Form des noch spekulativen Verdachts, schon beim zuvor erwähnten Sonnemann artikuliert wird: „[S]ind die ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘ nicht halbverschollen, ist

oratorischen, epistolarischen und sonstigen Selbstkommentaren stehenden konservativen und gynophoben Sensoriums im Spätwerk. Der Roman bestätigt, mit anderen Worten, dass es sich bei Manns „Empfänglichkeit für Bachofen und vor allem für die zeitkritische Anwendung seiner Theorien" um einen „Ausläufer seiner ‚unpolitischen' Vergangenheit und ein Symptom seiner nachhaltigen Prägung durch sie" handelt; um ein „Symptom" einer konservativen „Prägung" eben, die gerade durch Manns „konstante Aneignung Bachofenscher [sic] Theoreme literarisch noch in die spätesten Texte verschleppt" wird, obwohl er sich zu jener Zeit „in seinen außerliterarischen Äußerungen von allem antirepublikanischen [...] Gedankengut so weit wie irgend möglich distanziert hatte."[375] Thomas Manns letzte Erzählung, ‚Die Betrogene', und sein letzter Roman, ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull', bilden mithin in einem sehr emphatischen, ambivalenten und keineswegs nur werkchronologischen Sinn seine „literarisch letzte[n] Wort[e]":[376] In ihnen „behaupten sich die Eigenmächtigkeit und das Beharrungsvermögen wesentlich älterer, scheinbar vor Zeiten schon überwundener Diskursformationen", die Manns „Bekehrung zum Vernunftrepublikaner" überlebten, und damit „bewahrheitet sich" gerade im ‚Krull' „paradeexemplarisch ein Grundpostulat aller diskursanalytischen Literaturwissenschaft" – die „Macht des Diskurses über seine Teilnehmer".[377]

‚Wälsungenblut' [...] nicht gleich damals eingestampft und sind die widerrufenden geistigen Entscheidungen nicht gefällt worden, [...] sehr wortreich-öffentlich, steht man nicht da als ein unerschütterlicher, unerbittlicher Vorkämpfer der humanitären Demokratie? Oder könnte es sein, daß man in abseitigeren Stunden Zweifel verspürt und sich insgeheim fragt, was man denn wirklich überwunden habe, den musikalischen Nihilismus seiner Anfänge oder den wahreren, stilleren, anti-rhetorischen Humanismus seiner deutschbürgerlichen Herkunft, der kontrapunktisch noch unterklang bis weit über die ‚Betrachtungen eines Unpolitischen' [...]? [...] Die Böden der Tatsachen, gewiß, er hat sie gewechselt, aber hat er sich nicht immer noch auf irgendeinen gestellt? Alle politische Schriftstellerei, die seit dem Ende des Ersten Weltkrieges von seiner Feder gekommen, was ist das mehr gewesen als eine verlegene erst, dann schrille Begleitmusik äußerer Umstellungen? Was für eine kaum glaubliche Spiegelfechterei [...]." Sonnemann: S. 628.

375 Elsaghe 2010: S. 7.

376 Ebd.: S. 1.

377 Elsaghe 2015: S. 360.

8 Zusammenfassung und Ausblick

Obzwar die vorliegende Studie „thematisch-paradigmatisch[]“ angelegt ist, tradiert sie nicht das gerade mit Bezug auf Thomas Mann ungebrochen wirkungsmächtige „Totalitätsphantasm[a]“ – das Phantasma vom Werk als „geschlossene[r] Einheit“. Vielmehr lassen die einzelnen Kapitel den Eindruck einer gewissen Heterogenität aufkommen: Einen konstanten Raum- oder Interieurbegriff gibt es in Manns Erzählwerk nicht. Interieurs und Raumsemantiken werden bei diesem Autor immer wieder neu konstruiert und kontextualisiert und mit einer erstaunlichen Vielfalt an Diskursen und Wissensbeständen in Verbindung gebracht. Zumindest *eine* Konstante kristallisierte sich im Zuge dieser Untersuchungen denn doch heraus: Thomas Manns fiktionale Räume mögen in ihrer schieren ‚Mannigfaltigkeit‘ proteisch wirken – semantische Blindstellen sind sie aber nie. Die Auseinandersetzung mit Interieurs und ihrer Diskurstradition, mit Innen- und Außenräumen und räumlichen Bezügen und Verhältnissen, kurzum mit Räumlichkeit, Bewegung im Raum und Bedeutungsstiftung im und durch den Raum, ist so etwas wie ein *basso continuo* in Manns Schaffen.

Das beginnt schon früh, wenn augenscheinlich bereits in ‚Buddenbrooks‘ und auch einigen Kollateraltexten aus dem Frühwerk wie ‚Der kleine Herr Friedemann‘, ‚Der Bajazzo‘ oder ‚Der Wille zum Glück‘ kaum von der Hand zu weisende Bezüge zum Diskurskomplex um das bürgerlich-familiäre Wohnen identifizierbar sind. Die hier vorgestellte ‚Buddenbrooks‘-Lektüre macht Sedimente des zeitgenössischen Wissens über den Konnex von ‚Familie‘ und ‚Raum‘ in Manns erstem Roman ausfindig und integriert diesen somit in den diskursiven Kontext der frühen Wohn- und Familiensoziologie. Dadurch erhärtet und konkretisiert sich nicht zuletzt der anderwärts bereits formulierte Eindruck, wonach eine ‚provinziell‘ konnotierte Skepsis gegenüber der Reichsgründung und den mit ihr einhergehenden Umwälzungen sozusagen das Hintergrundrauschen des Mann’schen Frühwerks bildet.

Anders liegen die Dinge in ‚Königliche Hoheit‘. Das Unbehagen des von „provinzielle[n] Ressentiments“ geplagten Absteigers hat der durch Heirat und Erfolg im ‚literarischen Feld‘ gesellschaftlich Avancierte offenbar überwunden, was sich in der kultursemiotisch lesbaren spatialen Versuchsanordnung des Romans spiegelt. Es sind gerade auch die Raumsemantiken des Texts, welche ein kurioses und gleichsam staatstragendes Wunschbild profilieren, namentlich das Wunschbild einer Fusion ‚bürgerlicher‘ und ‚höfischer‘ repräsentationslogischer Codes. Einer ideologiekritisch sensibilisierten Lektüre bleibt allerdings nicht verborgen, dass Alterität aus dem homogenisierten und idealisierten Märchen-‚Raum‘ des Romanschlusses ausgegliedert wird. Politische Weiterungen weisen auch die Raumsemantiken des ‚Zauberbergs‘ auf. Eine begriffsgeschichtlich fun-

https://doi.org/10.1515/9783110589696-008

dierte Lesart offenbart, wie das leitmotivisch funktionalisierte Begriffsfeld des ‚Barbarischen' durch die Romanhandlung und insbesondere die Beschreibungen der Interieurs subvertiert wird: Mit einiger Subtilität dekonstruiert der Text tradierte Semantiken der Aus- und Abgrenzung.

Die Narrativierung und Semantisierung von Räumen steht sodann in ‚Joseph und seine Brüder' wiederum unter neuen Vorzeichen. Räumlichkeit ist hier eine Chiffre für die intensive Reflexion über Exil und Exilierung: Mittels distinkter, allegorisch aufgeladener Raumtypen konturiert die Romantetralogie unterschiedliche ‚exilische' Topographien und Identitätsentwürfe. Das Spektrum reicht von einer Sichtweise des Exils als Verbannung in die ‚Unterwelt' bis hin zur Perspektivierung einer kompletten Assimilation. Auch die Raummotive der Josephsromane sind mit vielfältigen Intertexten und Wissensbeständen angereichert, so zum Beispiel mit Nietzsches Exilkonzeption, Heines Gedicht ‚Jehuda Ben Halevy' und den Erzähltraditionen der jüdischen Haggada.

Zuletzt ergibt sich mit Blick auf die Raumsemantiken und Interieurs in den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' einmal mehr ein deutliches Bild der nahezu obsessiven Qualitäten, die Manns „humane[s] Interesse[]" am „Religions- und Mythengeschichtliche[n]" ab der Mitte der Zwanzigerjahre erhielt. Eine auf die Raumschilderungen des Romans zentrierte Lektüre zeigt, dass die für besagtes „humane[s] Interesse[]" zentrale Geschichtsphilosophie Johann Jakob Bachofens den Text noch stärker prägte als bislang angenommen. Die hier vorgestellten Ausführungen zu den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull' fügen sich also in die Neubewertung und Problematisierung des Mann'schen Spätwerks, die vor allem Elsaghe in jüngster Zeit angeregt hat: In diesem Text, insbesondere in seiner spatialen Semantik, haben sich offenbar Residuen einer reaktionär-regressiven Geschichtsphilosophie abgelagert, die Manns nicht-literarische ‚Bekenntnisse' zu Fortschritt, Demokratie und Humanismus gewissermaßen konterkarieren.

Die vorliegende Studie kann keineswegs den Anspruch erheben, letztgültigen Aufschluss über die Rolle von Interieurs und Raumsemantiken in Thomas Manns Erzählwerk oder gar in der ‚Moderne' gegeben zu haben. Wohl aber zeigen die hier versammelten Fallstudien zu Manns ‚großen' Romanen, dass Räumlichkeit ein konstitutives, in der Forschung bislang viel zu wenig beachtetes Element seiner berühmten „Kunst der Deskription" bildet. Zumindest einigen der intertextuellen, diskurs- und wissensgeschichtlichen Ramifikationen der Mann'schen Raumsemantiken konnte nachgegangen werden. Mit Blick auf die hier diskutierten fiktionalen ‚Thirdspaces' erhalten nun auch Benjamins eingangs zitierte Raumdiagnosen und überhaupt die verworrenen Raumdiskurse von Thomas Manns „wohnsüchtig[em]" Zeitalter ein schärferes Profil: Die in dieser Arbeit unternommenen „‚symptomatische[n]' Interpretationen" verstehen sich immer auch als

exemplarische Beiträge zu einer umfassenden und noch zu schreibenden Kultur- und Wissensgeschichte des ‚Raumgefühls' in und seit der Moderne. Aus ihnen ergibt sich ein Analysemuster, das gewinnbringend auch auf andere Werke der Klassischen Moderne anzuwenden wäre. Und wenn bei diesen Untersuchungen, wie es Goethe während seinen Spaziergängen an den Stränden Neapels widerfuhr, „das Gefühl von Unendlichkeit des Raums" aufkam, dann darf angesichts der Ergiebigkeit der hier erstmals „thematisch-paradigmatisch[]" auf Raumsemantiken und Interieurs hin befragten Texte vielleicht auch das versöhnliche Fazit referiert werden, das sich nach diesen „unermeßlichen Spazierg[ä]ng[en]" einstellte: „So zu träumen ist denn doch der Mühe wert."[1]

1 Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise. Autobiographische Schriften 3. München 1998. Hier: S. 191.

Bibliographie

Quellennachweise

Teile dieser Monographie sind bereits in einschlägigen Fachzeitschriften oder Sammelbänden erschienen. Sie werden hier in überarbeiteter und teils stark erweiterter Form publiziert. Der Verfasser dankt den jeweiligen Herausgeberinnen und Herausgebern beziehungsweise den Verlagen für die Erlaubnis, die Aufsätze in revidierter Form als Buchkapitel zu veröffentlichen. Konkret ist die Rede von folgenden Publikationen:

Barbaren im entzeitlichten Raum. Zur porösen (Raum-)Semantik eines ‚Feindbegriffs' im *Zauberberg*. Erscheint in: Mann_lichkeiten. Kulturelle Repräsentationen in Texten Thomas Manns. Hrsg. von Ariane Totzke/Julian Reidy. Würzburg 2018 [Publikation in Vorbereitung].
‚Kult' und ‚show' im Großherzogtum: Raum- und Repräsentationssemantiken in Thomas Manns *Königliche Hoheit*. Erscheint in: Colloquium Helveticum 47 (2018) [Publikation in Vorbereitung].
‚Das ganze Haus'. Wilhelms Riehls *Die Familie* (1855) und Thomas Manns *Buddenbrooks*. Erschienen in: Monatshefte 106.4 (2014), S. 583–614.
Teile des Kapitels zu ‚Joseph und seine Brüder'. Erschienen in: Fremde Ähnlichkeiten. Die ‚große' Wanderung als Herausforderung der Komparatistik. Hrsg. von Frank Zipfel. Stuttgart 2017, S. 140–178.

Verwendete Literatur

Siglen

GKFA: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe.
GW: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.
TM/HM: Thomas Mann. Heinrich Mann. Briefwechsel 1900–1949.

I. Zitierte Werke von Thomas Mann

Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 12.1. Hrsg. von Thomas Sprecher/Monica Bussmann. Frankfurt am Main 2012.
Betrachtungen eines Unpolitischen. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2009.
Briefe an Karl Kerényi. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 629–653.

https://doi.org/10.1515/9783110589696-009

Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1975.
Briefe aus Deutschland. In: Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung. Hrsg. von Hans Wysling. Bern/München 1974, S. 15–62.
Briefe I. 1889–1913. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 21. Hrsg. von Thomas Sprecher/Hans R. Vaget/Cornelia Bernini. Frankfurt am Main 2002.
Briefe 1889–1936. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1962.
Briefe 1937–1947. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1963.
Briefe 1948–1955. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1965.
Buddenbrooks. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 1.1. Hrsg. von Eckhard Heftrich. Frankfurt am Main 2001.
Collegheft 1894–1895. Hrsg. von Yvonne Schmidlin/Thomas Sprecher. Frankfurt am Main 2001.
Das Gesetz. In: Mann, Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VIII. Frankfurt am Main 1974, S. 808–876.
Das Wunderkind. In: Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 396–407.
Der alte Fontane. In: Mann, Essays I. 1893–1914. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 14.1. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2002, S. 245–274.
Der Bajazzo. In: Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 120–159.
Der französische Einfluss. In: Mann, Essays I. 1893–1914. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 14.1. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2002, S. 73–75.
Der kleine Herr Friedemann. In: Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 87–119.
Der Wille zum Glück. In: Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 50–70.
Der Zauberberg. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 5.1. Hrsg. von Michael Neumann. Frankfurt am Main 2002.
Deutschland. In: Mann, Reden und Aufsätze 4. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XII. Frankfurt am Main 1974, S. 902–910.
Deutschland und die Demokratie. Die Notwendigkeit der Verständigung mit dem Westen. In: Mann, Essays II. 1914–1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2002, S. 938–948.
Deutschland und die Republik. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 5 (1992), S. 188–196 [englischsprachige Erstpublikation 1923].
Die Ehe im Übergang. Brief an den Grafen Hermann Keyserling. In: Mann, Essays II. 1914–1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2002, S. 1026–1044.
Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 145–301.
Die Lösung der Judenfrage. In: Mann, Essays I. 1893–1914. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 14.1. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2002, S. 174–178.
Doktor Faustus. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1. Hrsg. von Ruprecht Wimmer. Frankfurt am Main 2007.

Einführung in den ‚Zauberberg'. Für Studenten der Universität Princeton. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 602–617.
Fragment über das Religiöse. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 423–425.
Freud und die Zukunft. In: Mann, Reden und Aufsätze 1. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. IX. Frankfurt am Main 1974, S. 478–501.
Gedanken im Kriege. In: Mann, Essays II. 1914–1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2002, S. 27–46.
Joseph und seine Brüder 1. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. IV. Frankfurt am Main 1974.
Joseph und seine Brüder 2. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. V. Frankfurt am Main 1974.
Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 654–669.
Königliche Hoheit. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 4.1. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2004.
Lebenslauf 1930. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 413–417.
Lotte in Weimar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 9.1. Hrsg. von Werner Frizen. Frankfurt am Main 2003.
Lübeck als geistige Lebensform. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 376–398.
Manuskript zu einem Rundfunkvortrag 1932, Thomas-Mann-Archiv der ETH-Bibliothek Zürich.
Maler und Dichter. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 740.
Mario und der Zauberer. In: Mann, Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VIII. Frankfurt am Main 1974, S. 658–711.
Meerfahrt mit ‚Don Quijote'. In: Mann, Reden und Aufsätze 1. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. IX. Frankfurt am Main 1974, S. 427–477.
Notizbücher 1–6. Hrsg. von Hans Wysling/Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1991.
Notizbücher 7–14. Hrsg. von Hans Wysling/Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1992.
On myself. In; Mann, Nachträge. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XIII. Frankfurt am Main 1974, S. 127–169.
Pariser Rechenschaft. In: Mann, Essays II. 1914–1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2002, S. 1115–1214.
Rede über Lessing. In: Mann, Reden und Aufsätze 1. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. IX. Frankfurt am Main 1974, S. 229–245.
Sechzehn Jahre. Zur amerikanischen Ausgabe von ‚Joseph und seine Brüder' in einem Bande. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 669–681.
Selbstkommentare. ‚Joseph und seine Brüder'. Hrsg. von Hans Wysling. Frankfurt am Main 1999.
Selbstkommentare. ‚Königliche Hoheit', ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'. Hrsg. von Hans Wysling. Frankfurt am Main 1989.
Tagebücher 1918–1921. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1979.
Tagebücher 1933–1934. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1977.

Tagebücher 28.5.1946–31.12.1948. Hrsg. von Inge Jens. Frankfurt am Main 1989.
Tagebücher 1951–1952. Hrsg. von Inge Jens. Frankfurt am Main 1993.
Tristan. In: Mann, Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1. Hrsg. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 319–371.
Über ‚Königliche Hoheit' II. In: Mann, Essays I. 1893–1914. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 14.1. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2002, S. 238–243.
Über Oskar Kokoschka. In: Mann, Reden und Aufsätze 2. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. X. Frankfurt am Main 1974, S. 914–916.
Vom schönen Zimmer. In: Mann, Reden und Aufsätze 2. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. X. Frankfurt am Main 1974, S. 907–909.
Vorwort zu einer amerikanischen Ausgabe von ‚Königliche Hoheit'. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 572–577.
Zu einem Kapitel aus ‚Buddenbrooks'. In: Mann, Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI. Frankfurt am Main 1974, S. 552–556.
Zur jüdischen Frage. In: Mann, Essays II. 1914–1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2002, S. 427–438.
Thomas Mann. Heinrich Mann. Briefwechsel 1900–1949. Hrsg. von Hans Wysling. Frankfurt am Main 1984.
Thomas Mann Katia Mann – Anna Jacobson. Ein Briefwechsel. Hrsg. von Werner Frizen/ Friedhelm Marx. Frankfurt am Main 2005.

II. Weitere Primärliteratur

Fontane, Theodor: Autobiographische Schriften. Band I. Meine Kinderjahre. Berlin/Weimar 1982.
Ders.: Romane und Erzählungen. Vor dem Sturm. Erster und zweiter Band. Berlin/Weimar ³1984.
Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit. Erster und zweiter Teil. Leipzig o. J.
Ders.: Italienische Reise. Autobiographische Schriften 3. München 1998.
Goethes Gespräche. 2. Band: 1805–1810. Hrsg. von Woldemar Freiherr von Biedermann. Leipzig 1889.
Grass, Günter: Die Fremde als andauernde Erfahrung. Rede zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises in Lübeck am 5. Mai 1996. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 9 (1996), S. 257–264.
Heine, Heinrich: Geständnisse, Memoiren und kleinere autobiographische Schriften. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. 15. Hamburg 1982.
Ders.: Sämtliche Werke. Erster Band. Hrsg. von Rudolf Frank. München/Leipzig 1923.
Mann, Heinrich: Geist und Tat. In: Mann, Heinrich Mann. Essays, Bd. 1. Hrsg. von Alfred Kantorowicz. Berlin 1954, S. 7–14.
Pleschinski, Hans: Königsallee. München 2013.
Stifter, Adalbert: Ausgewählte Werke in drei Bänden. Zweiter Band. Leipzig 1905.
Ders.: Gartenlaube. In: Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe. München 1954, S. 543–548.
Wagner, Richard: Über die Benennung ‚Musikdrama'. In: Wagner, Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. Neunter Band. Leipzig o. J., S. 302–308.

III. Sekundärliteratur

Ackermann, Gregor/Delabar, Walter: 5. Nachtrag zur Thomas-Mann-Bibliographie. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 19 (2006), S. 231–237.
Adorno, Theodor W.: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Frankfurt am Main 2003.
Aichner, Herlinde: ‚Neue Bauern aus dem alten Rezept'. Der ‚jüdische Bauer' als innerjüdische Diskussionsfigur zwischen Emanzipation und Zionismus. In: Literarisches Leben in Österreich 1848–1890. Hrsg. von Klaus Amann/Hubert Lengauer/Karl Wagner. Wien u.a. 2000, S. 755–785.
Ahrens, Gerhard: Von der Franzosenzeit bis zum ersten Weltkrieg 1806–1914: Anpassung an Forderungen der neuen Zeit. In: Lübeckische Geschichte. Hrsg. von Antjekathrin Graßmann. Lübeck [4]2008, S. 539–686.
Alexander, Jeffrey C.: Cultural Pragmatics. Social Performance Between Ritual and Strategy. In: Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual. Hrsg. von Jeffrey C. Alexander/Bernhard Giesen/Jason L. Mast. Cambridge 2006, S. 29–90.
Anderson, Eric: From Historic Dress to Modern Interiors. The Design Theory of Jacob von Falke. In: Performance, Fashion and the Modern Interior. Hrsg. von Fiona Fisher u.a. Oxford/New York 2011, S. 17–29.
Anderson, Stanford: Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century. Cambridge 2000.
Asendorf, Christoph: Batterien der Lebenskraft: Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Weimar 2002 [1984].
Assmann, Jan: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen. München 2006.
Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: Michail M. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. von Rainer Grübel. Frankfurt am Main 1979, S. 154–300.
Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt am Main [9]2011.
Bachofen, Johann Jakob: Der Mythus von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen. Hrsg. von Manfred Schroeter. München 1926.
Ders.: Urreligion und antike Symbole, Bd. 1. Hrsg. von Carl Albrecht Bernoulli. Leipzig 1926.
Ders.: Urreligion und antike Symbole, Bd. 2. Hrsg. von Carl Albrecht Bernoulli. Leipzig 1926.
Ders.: Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Basel 1859.
Baeumler, Alfred: Einleitung. Bachofen der Mythologe der Romantik. In: Der Mythus von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen. Hrsg. von Manfred Schroeter. München 1926, S. XXV–CCXCIV.
Baier, Christian: Zwischen höllischem Feuer und doppeltem Segen. Geniekonzepte in Thomas Manns Romanen *Lotte in Weimar, Joseph und seine Brüder* und *Doktor Faustus*. Göttingen 2011.
Bartetzko, Dieter: Sich eine Form geben. Thomas Mann und die Architektur. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 26 (2013), S. 9–21.
Barthelmeß, Ulrike/Furbach, Ulrich: IRobot – uMan. Künstliche Intelligenz und Kultur. Eine jahrtausendealte Beziehungskiste. Heidelberg u.a. 2012.
Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. Berlin 2011.
Ders.: Pour une critique de l'économie politique du signe. Paris 1972.
Becker, Claudia: Innenwelten – Das Interieur der Dichter. In: innenleben. Die Kunst des Interieurs. Hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 1998, S. 170–181.

Dies.: Zimmer – Kopf – Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert. München 1990.
Bedenig Stein, Katrin: Nur ein Ohrenmensch? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten. Bern u.a. 2001.
Belgum, Kirsten: Interior Meaning. Design of the Bourgeois Home in the Realist Novel. Frankfurt am Main u.a. 1991.
Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V.1. Frankfurt am Main 1982.
Ders.: Einbahnstraße. In: Benjamin, Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften, Bd. IV.1. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main 1991, S. 83–148.
Ders.: Kapitalismus als Religion. In: Benjamin, Fragmente. Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften, Bd. VI. Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 100–103.
Ders.: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Benjamin, Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Bd. I.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 203–430.
Bergengruen, Maximilian: Die Ökonomie des Luxus. Zum Verhältnis von Betriebs- und Nervenkapital in Thomas Manns *Buddenbrooks*. In: Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne. Hrsg. von Christine Weder/Maximilian Bergengruen. Göttingen 2011, S. 235–256.
Berger, Willy: Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman ‚Joseph und seine Brüder'. Köln/Wien 1971.
Bergmann, Franziska: Der Glasschrank des Großvaters. Männlichkeit und Dingwelt in Thomas Manns *Zauberberg*. In: Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann. Hrsg. von Thomas Wortmann/Sebastian Zilles. Würzburg 2016, S. 321–334.
Bertram, Ernst: Thomas Mann. Zum Roman ‚Königliche Hoheit'. In: Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn 4 (1909), S. 195–217.
Bielfeldt, Nathalie: Thomas Mann, Buddenbrooks und das Theater. In: Buddenbrooks. Neue Blicke in ein altes Buch. Hrsg. von Manfred Eickhölter/Hans Wisskirchen. Lübeck 2000, S. 110–119.
Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Hrsg. von Hans Wysling/Yvonne Schmidlin. Bern/München 1975.
Bishop, Paul: *Jung-Joseph*. Thomas Mann's Reception of Jungian Thought in the *Joseph* Tetralogy. In: The Modern Language Review 91.1 (1996), S. 138–158.
Blackman, A.[ylward] M.[anley]: Das hundert-torige Theben. Hinter den Pylonen der Pharaonen. Übersetzt von Günther Roeder. Leipzig 1926.
Blödorn, Andreas: ‚Vergessen… ist das denn ein Trost?!' Verfall und Erinnerung in den *Buddenbrooks*. In: Thomas Mann (1875–1955). Hrsg. von Walter Delabar/Bodo Plachta. Berlin 2005, S. 11–28.
Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Oxford 1997.
Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt am Main 1993.
Boa, Elizabeth: Global Intimations. Cultural Geography in *Buddenbrooks*, *Tonio Kröger*, and *Der Tod in Venedig*. In: Oxford German Studies 35.1 (2006), S. 21–33.
Bodenheimer, Alfred: Ungebrochen gebrochen. Über jüdische Narrative und Traditionsbildung. Göttingen 2012.

Bohnen, Klaus: Bild-Netze. Zur ‚Quellenmixtur' in den *Buddenbrooks*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 15 (2002), S. 55–68.
Borsò, Vittoria: Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs. In: Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen. Hrsg. von Vittoria Borsò/Gerd Krumeich/Bernd Witte. Stuttgart 2001, S. 23–53.
Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main [22]2012.
Ders.: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 2001.
Boy-Ed, Ida: Eine Auswahl von Peter de Mendelssohn. Lübeck 1975.
Braese, Stephan: Exil und Postkolonialismus. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 27 (2009), S. 1–19.
Breuer, Stefan: Wie teuflisch ist die ‚konservative Revolution'? Zur politischen Semantik Thomas Manns. In: Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997. Hrsg. von Werner Röcke. Bern u.a. 2001, S. 59–71.
Bronfen, Elisabeth: Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität. In: arcadia 27 (1992), S. 167–183.
Brunner, Otto: Das ‚ganze Haus' und die alte europäische ‚Ökonomik'. In: Familie und Gesellschaft. Hrsg. von Ferdinand Oeter. Tübingen 1966, S. 23–56.
Buddenbrooks. Dichtung und Wirklichkeit. Bilddokumente. Hrsg. von Hartwig Dräger. Lübeck 1993.
Bukowski, Evelyn: Jüdisches Erzählen und mythische Erinnerung in Thomas Manns Joseph-Romanen. In: Thomas Mann (1875–1955). Hrsg. von Walter Delabar/Bodo Plachta. Berlin 2005, S. 169–180.
Buohler, Hans Peter: Thoma, Hans. In: Killy Literaturlexikon, Bd. 11. Si – Vi. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Berlin/Boston [2]2011, S. 484–486.
Burtscher-Bechter, Beate/Sexl, Martin: Vom Dialoge. In: Dialogische Beziehungen und Kulturen des Dialogs. Analysen und Reflexionen aus komparatistischer Sicht. Hrsg. von Beate Burtscher-Bechter/Martin Sexl. Innsbruck 2011, S. 9–22.
Busch, Nathanael: Zur Logik des Altdeutschen. In: Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur. Hrsg. von Mathias Herweg/Stefan Keppler-Tasaki. Berlin/Boston 2012, S. 226–247.
Butler, Judith: Bodies that Matter. New York 2011.
Dies.: Gender Trouble. New York 1990.
Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Frankfurt am Main u.a. 1982.
Catani, Stephanie: *Homo sacer* im Exil. Zur Topologie des Exilraums bei Franz Kafka und W. G. Sebald. In: Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie. Hrsg. von Christoph Kleinschmidt/Christina Hewel. Würzburg 2011, S. 201–212.
de Certeau, Michel: The Practice of Everyday Life. Berkeley/Los Angeles 1984.
Chaochuti, Thosaeng: The Impossibility of Reading the Criminal Body: The Issue of Individual Agency in Thomas Mann's Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: der Memoiren erster Teil. In: New German Review 22 (2006–2007), S. 51–65.
Conrad, Sebastian: Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich. München [2]2010.
Coroneos, Con: Space, Conrad, and Modernity. Oxford 2002.

Curzan, Anne: Fixing English. Prescriptivism and Language History. Cambridge 2014.
Darmaun, Jacques: Thomas Mann, Deutschland und die Juden. Tübingen 2003.
Ders.: Thomas Mann und die Juden – eine Kontroverse? Thomas Manns Bild des Judentums bis zur Weimarer Republik. In: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur. Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur – die Assimilationskontroverse. Hrsg. von Walter Röll/Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen 1986, S. 208–214.
Daston, Lorraine: Introduction. Speechless. In: Things That Talk. Object Lessons from Art and Science. Hrsg. von Lorraine Daston. New York 2008, S. 9–24.
Dedner, Burghard: Über die Grenzen humoristischer Liberalität. Zu Thomas Manns Roman ‚Königliche Hoheit'. In: „weil ich finde, daß man sich nicht entziehen soll". Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk. Hrsg. von Lothar Bluhm/Heinz Rölleke. Trier 2001, S. 151–168.
Deger, Petra: Bewegungen im Raum. Aktuelle Migrationsprozesse als Ausdruck (neuer) transnationaler Räume? In: Raumdeutungen. Ein interdisziplinärer Blick auf das Phänomen Raum. Hrsg. von Sabine Feiner/Karl G. Kick/Stefan Krauß. Münster 2001, S. 195–224.
Delitz, Heike: Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen. Frankfurt am Main 2009.
Demm, Eberhard: L'image de l'ennemi dans la propagande allemande et alliée pendant la première guerre mondiale. In : Le Barbare. Images phobiques et réflexions sur l'altérité dans la culture européenne. Hrsg. von Jean Schillinger/Philippe Alexandre. Bern u.a. 2007, S. 249–265.
Detering, Heinrich: „Juden, Frauen und Litteraten". Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann. Frankfurt am Main 2005.
Ders.: Thomas Mann. Königliche Hoheit. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 4.2. Frankfurt am Main 2004.
Deubel, Werner: Johann Jakob Bachofen und die Gegenwart. In: Form und Sinn. Zeitschrift für Kunst und Geistesleben 2.4 (1927), S. 99–104.
Dierks, Manfred: *Buddenbrooks* als europäischer Nervenroman. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 15 (2002), S. 135–151.
Ders.: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Bern/Tübingen 1972.
Ders.: Zu kurze Nerven. *Buddenbrooks* als Neurasthenie-Roman. In: Neue Rundschau 112 (2001), S. 62–71.
Dittmann, Britta: Buddenbrooks heute. Vom Titelbild zum Comic – die Verbildlichung eines Romans. In: Die Welt der Buddenbrooks. Hrsg. von Hans Wisskirchen. Frankfurt am Main 2008, S. 187–206.
Dies.: Geschichte des Buddenbrookhauses. In: Die Welt der Buddenbrooks. Hrsg. von Hans Wisskirchen. Frankfurt am Main 2008, S. 144–186.
Döpp, Hans-Jürgen: Musik & Eros. New York 2008.
Dürr, Thomas: Mythische Identität und Gelassenheit in Thomas Manns *Joseph und seine Brüder*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 19 (2006), S. 125–157.
Dutt, Carsten: Begriffsgeschichte als Aufgabe der Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaft als Begriffsgeschichte. Hrsg. von Christoph Strosetzki. Hamburg 2010, S. 97–109.
Ders.: Historische Semantik als Begriffsgeschichte. Theoretische Grundlagen und paradigmatische Anwendungsfelder. In: Jahrbuch für germanistische Sprachgeschichte 2 (2011), S. 37–50.

Eagleton, Terry: Fictions Etched by Rain in Rock. In: Times Higher Education (1.3.1999): http://www.timeshighereducation.co.uk/books/fictions-etched-by-rain-in-rock/158946.article (20.11.2017).
Ders.: Reason, Faith & Revolution. Reflections on the God Debate. New Haven/London 2009.
Eichner, Hans: Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk. Bern/München [2]1961.
Eickhölter, Manfred: *Buddenbrooks* und die Anfänge der Familienpsychologie. In: Der Wagen. Lübecker Beiträge zur Kultur und Gesellschaft (2008), S. 120–137.
Ders.: Der Bau des neuen Hauses. In: Die Welt der Buddenbrooks. Hrsg. von Hans Wisskirchen. Frankfurt am Main 2008, S. 132–134.
Ders.: Thomas Mann stellt seine Familie – Buddenbrooks. Literatur als Lebenspraxis? Eine methodische Annäherung. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 17 (2004), S. 105–125.
Eigler, Friederike: Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende. Berlin 2005.
Eloesser, Arthur: Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk. Berlin 1925.
Elsaghe, Yahya: Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ‚Deutsche'. München 2000.
Ders.: Die kleinen Herren Friedemänner. Familie und Geschlecht in Thomas Manns frühesten Erzählungen. In: Zerreissproben / Double Bind. Familie und Geschlecht in der deutschen Literatur des 18. und des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Christine Kanz. Bern/Wettingen 2007, S. 159–180.
Ders.: Diskursanalyse. In: Thomas Mann-Handbuch. Hrsg. von Andreas Blödorn/Friedhelm Marx. Stuttgart 2015, S. 356–360.
Ders.: Domi et Foris. Provinz und Hauptstadt in Thomas Manns Frühwerk. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (2012), S. 239–278.
Ders.: Herrenzimmer versus ‚Frauen-Zimmer'. Felix Krulls Schaufensterstudium und das Schmuckkästchen der Diane Houpflé. [Publikation in Vorbereitung].
Ders.: Hoc signo felix. Religion und Urreligion in den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. In: Der ungläubige Thomas. Zur Religion in Thomas Manns Romanen. Hrsg. von Niklaus Peter/Thomas Sprecher. Frankfurt am Main 2012, S. 117–148.
Ders.: ‚Königliche Hoheit' als Familienroman. In: Thomas Mann. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2012, S. 45–79.
Ders.: Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns Betrogene im Kontext. Berlin/New York 2010.
Ders.: Lübeck versus Berlin in Thomas Manns *Buddenbrooks*. In: Monatshefte 106.1 (2014), S. 17–36.
Ders.: Nostalgie und Modernitätskritik. *Die Betrogene* als Thomas Manns ideologisches Vermächtnis. In: Lebenszauber und Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns. Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt am Main 2004, S. 149–170.
Ders.: Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen. Köln u.a. 2004.
Ders.: *Zentrum und Peripherie in Thomas Manns Novelle vom ‚Kleinen Herrn Friedemann'. In:* Germanistik in der Schweiz 10 (2013), S. 329–336.
Elsaghe, Yahya/Marquardt, Franka: Naphta and his Ilk. Jewish Characters in Mann's *The Magic Mountain*. In: Thomas Mann's *The Magic Mountain*. A Casebook. Hrsg. von Hans Rudolf Vaget. Oxford 2008, S. 171–199.
Erhart, Walter: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001.
Ders.: Medizingeschichte und Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Scientia Poetica 1 (1997), S. 224–267.

Erika Mann. Mein Vater, der Zauberer. Hrsg. von Irmela von der Lühe/Uwe Neumann. Reinbek bei Hamburg 1996.
Erman, Adolf: Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum. Neu bearbeitet von Hermann Ranke. Tübingen 1923.
Falke, Jacob: Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte. Erster Theil. Die alte Zeit und das Mittelalter. Leipzig 1858.
Ders.: Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung. Wien 1871.
Fischbach, Friedrich: Die künstlerische Ausstattung der bürgerlichen Wohnung. Basel 1883.
Fischer, Bernd-Jürgen: Handbuch zu Thomas Manns ‚Josephsromanen'. Tübingen/Basel 2002.
Flusser, Vilém: Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus. Bensheim 1994.
Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. von Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006, S. 317–329.
Ders.: Was ist ein Autor? In: Foucault, Schriften zur Literatur. Frankfurt am Main 1988, S. 7–31.
Frank, Manfred: Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt am Main ^{4}2000 [1980].
Freud, Sigmund: Der Familienroman der Neurotiker. In: Freud, Werke aus den Jahren 1906–1909. Gesammelte Werke, Bd. 7. Hrsg. von Anna Freud. Frankfurt am Main 1999, S. 227–231.
Ders.: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse [1917]. In: Freud, Werke aus den Jahren 1917–1920. Gesammelte Werke, Bd. 12. Hrsg. von Anna Freud. Frankfurt am Main 1999, S. 3–12.
Friedhoff, Jens: ‚Magnificence' und ‚Utilité'. Bauen und Wohnen 1600–1800. In: Geschichte des Wohnens, Bd. 2. 500–1800. Hausen Wohnen Residieren. Hrsg. von Ulf Dirlmeier. Stuttgart 1998, S. 503–788.
Fritz, Horst: Innerlichkeit und Selbstreferenz. Anmerkungen zum literarischen Interieur des 19. Jahrhunderts. In: Melancholie in Literatur und Kunst. Hrsg. von Dietrich von Engelhardt u.a. Hürtgenwald 1990, S. 89–110.
Frizen, Werner: Die ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'. Thomas Manns letztes Wort zu Wagner. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32 (1988), S. 291–313.
Ders.: Thomas Mann. Lotte in Weimar. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 9.2. Frankfurt am Main 2003.
Ders.: Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns. Frankfurt am Main u.a. 1980.
Frojimovics, Kinga u.a.: Jewish Budapest. Monuments, Rites, History. Budapest 1999 [1994].
Fuchs, Hugo: Haggada. In: Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden, Bd. II. D – H. Berlin 1927, S. 1330–1336.
Furst, Lilian R.: All is true. The Claims and Strategies of Realist Fiction. Durham 1995.
Dies.: Through the Lens of the Reader. Explorations of European Narrative. Albany 1992.
Galvan, Elisabeth: Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns ‚Joseph'-Roman. Frankfurt am Main 1996.
Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993.
Germania Bavaria Europa – Geschichte auf Bayerisch. Katalogbuch zur Landesausstellung des Hauses der Bayerischen Geschichte in Zusammenarbeit mit den Museen der Stadt Regensburg 18. Mai bis 29. Oktober 2000. Hrsg. von Michael Henker u.a. Augsburg 2000.

Ghanbari, Nacim: Das Haus. Eine deutsche Literaturgeschichte, 1850–1926. Berlin/Boston 2011.
Gilman, Sander: Franz Kafka. The Jewish Patient. New York/London 1995.
Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt am Main 2004.
Gurlitt, Cornelius: Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunst-Gewerbe und Wohnungs-Ausstattung. Dresden 1888.
Haag, Saskia: Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 2012.
Dies.: ‚Stimmung' machen. Die Produktion des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften. Hrsg. von Hans-Georg von Arburg/Sergej Rickenbacher. Würzburg 2012, S. 115–125.
Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main [13]2013.
Hachenberg, Katja: Literarische Raumsynästhesien um 1900. Methodische und theoretische Aspekte einer Aisthetik der Subjektivität. Bielefeld 2005.
Hage, Volker: Mit Don Quijote nach Amerika. Über Thomas Manns ‚Seitensprung' im Jahre 1934. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 10 (1997), S. 53–65.
Hagen, Antje: Deutsche Direktinvestitionen in Großbritannien, 1871–1918. Stuttgart 1997.
von der Hagen-Demszky, Alma: Familiale Bildungswelten. Theoretische Perspektiven und empirische Explorationen. München 2006.
Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. von Wolfgang Hallet/Birgit Neumann. Bielefeld 2009, S. 11–32.
Hamacher, Bernd: Thomas Manns letzter Werkplan ‚Luthers Hochzeit'. Edition, Vorgeschichte und Kontext. Frankfurt am Main 1996.
Hamann, Christof: Normale deutsche Monster. Zu Thomas Manns *Königliche Hoheit*. In: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren. Hrsg. von Stefan Börnchen/Georg Mein/Gary Schmidt. München 2012, S. 33–51.
Ders.: Tradition und Migration im Generationenroman. Zu Thomas Manns *Buddenbrooks*, Joseph Roths *Radetzkymarsch* und John von Düffels *Houwelandt*. In: Buddenbrooks, Houwelandt & Co. Zur Psychopathologie der Familie am Beispiel des Werks von Thomas Mann und John von Düffel. Hrsg. von Rüdiger Sareika. Iserlohn 2007, S. 130–147.
Hanssen, Beatrice: Walter Benjamin's other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels. Berkeley 1998.
Hans Thoma. ‚Lieblingsmaler des deutschen Volkes'. Hrsg. von Felix Krämer/Max Hollein. Köln 2013.
Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter: Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens. München 1996.
Heftrich, Eckhard: Thomas Mann. Buddenbrooks. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 1.2. Frankfurt am Main 2001.
Ders.: Geträumte Taten. Über Thomas Mann. Frankfurt am Main 1993.
Ders.: Joseph in der Fremde. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 10 (1997), S. 67–82.
Ders.: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Bd. 2. Frankfurt am Main 1982.
Heiniger, Florian: ‚[V]erkehrt'. Geschlechterverhältnisse in Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Unpubl. Seminararbeit. Bern 2010.
Heißerer, Dirk: Thomas Manns Zauberberg. Einstieg, Etappen, Ausblick. Würzburg 2006.

Hennebo, Dieter/Hoffmann, Alfred: Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. 2. Der architektonische Garten. Hamburg 1965.
Hinck, Walter: Frischzellenkur für die Monarchie. Der Schmelz der Ironie. Thomas Mann: ‚Königliche Hoheit' (1909). In: Hinck, Romanchronik des 20. Jahrhunderts. Eine bewegte Zeit im Spiegel der Literatur. Köln 2006, S. 38–45.
Hirth, Georg: Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege. München/Leipzig [3]1886.
Hoffmann, Daniel: Bruchstücke einer großen Tradition. Gattungspoetische Studien zur deutsch-jüdischen Literatur. Paderborn 2005.
Hollein, Max: Vorwort. In: Hans Thoma. ‚Lieblingsmaler des deutschen Volkes'. Hrsg. von Felix Krämer/Max Hollein. Köln 2013, S. 10–11.
Holzapfel, Heinrich: Subversion und Differenz. Das Spiegelmotiv bei Freud – Thomas Mann – Rilke und Jacques Lacan. Essen 1986.
Hühn, Helmut: Die Entgegensetzung von ‚Osten' und ‚Westen', ‚Orient' und ‚Okzident' als begriffsgeschichtliche Herausforderung. In: Begriffsgeschichte im Umbruch? Hrsg. von Ernst Müller. Hamburg 2005, S. 59–67.
Hühner, Michael: Kommunalfinanzen, Kommunalunternehmen und Kommunalpolitik im Deutschen Kaiserreich. Münster 1998.
Igl, Natalia: Geschlechtersemantik 1800 / 1900. Zur literarischen Diskursivierung der Geschlechterkrise im Naturalismus. Göttingen 2014.
Illustrirte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Dekoration IV (April-Heft 1893).
Jäckel, Michael/Schößler, Franziska: Luxus als Distinktion und Kommunikation. Eine Einleitung. In: Luxus. Interdisziplinäre Beiträge zu Formen und Repräsentationen des Konsums. Hrsg. von Michael Jäckel/Franziska Schößler. Trier 2009, S. 3–9.
Janz, Rolf-Peter: Die doppelte Lust an der Verstellung. Thomas Manns *Felix Krull* und Steven Spielbergs *Catch me if you can*. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Claudia Benthien/Inge Stephan. Köln u.a. 2003, S. 178–192.
Jaquet, A.[lfred]/Stähelin, R.[udolf]: Aus dem Laboratorium der medicinischen Klinik zu Basel. Stoffwechselversuch im Hochgebirge. In: Archiv für experimentelle Pathologie und Pharmakologie 46 (1901), S. 274–312.
Joseph, Erkme: Nietzsche im ‚Zauberberg'. Frankfurt am Main 1996.
Jureit, Ulrike: Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert. Hamburg 2012.
Kang, Yong-Soo: Nietzsches Kulturphilosophie. Würzburg 2003.
Karpeles, Gustav: Geschichte der jüdischen Literatur. Berlin 1886.
Karthaus, Ulrich: Der Zauberberg – ein Zeitroman (Zeit, Geschichte, Mythos). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44.2 (1970), S. 269–306.
von Kehler, Richard: Neunundachtzig bisher ungedruckte Briefe und Handschriften von Theodor Fontane. Berlin 1936.
Keller, Ernst: Das Problem ‚Verfall'. In: Buddenbrooks-Handbuch. Hrsg. von Ken Moulden/Gero von Wilpert. Stuttgart 1988, S. 157–172.
Kelly, Eugene: Material Ethics of Value: Max Scheler and Nicolai Hartmann. Dordrecht u.a. 2011.
Kemp, Wolfgang: Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs. In: innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 1998, S. 17–29.

Kemper, Claudia: Das ‚Gewissen' 1919–1925. Kommunikation und Vernetzung der Jungkonservativen. München 2011.
Kilcher, Andreas: Literatur und Recht. Perspektiven der Literatur – nach Heinrich Heine. In: ‚Fechtschulen und phantastische Gärten': Recht und Literatur. Hrsg. von Andreas Kilcher/Matthias Mahlmann/Daniel Müller Nielaba. Zürich 2013, S. 12–15.
Kinder, Anna: Geldströme. Ökonomie im Romanwerk Thomas Manns. Berlin/New York 2013.
Kipphan, Helmut: Handbuch der Printmedien. Berlin u.a. 2000.
Kittler, Friedrich: Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft. München [2]2001.
Klages, Ludwig: Der Geist als Widersacher der Seele. Bonn [6]1981.
Ders.: Vom kosmogonischen Eros. München 1922.
Kontje, Todd: Der verheiratete Künstler und die ‚Judenfrage'. *Wälsungenblut* und *Königliche Hoheit* als symbolische Autobiographie. In: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann. Hrsg. von Michael Ansel/Hans-Edwin Friedrich/Gerhard Lauer. Berlin 2009, S. 387–410.
Ders.: Exotic Heimat. Province, Nation, and Empire in Thomas Mann's *Buddenbrooks*. In: German Studies Review 29.3 (2006), S. 495–498.
Ders.: Thomas Mann's World. Empire, Race, and the Jewish Question. Ann Arbor 2011.
Koopmann, Helmut: Die Lehren des *Zauberbergs*. In: Das ‚Zauberberg'-Symposium 1994 in Davos. Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt am Main 1995, S. 59–80.
Ders.: Lotte in Amerika, Thomas Mann in Weimar. Erläuterungen zum Satz ‚Wo ich bin, ist die deutsche Kultur'. In: Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich. Hrsg. von Heinz Gockel/Michael Neumann/Ruprecht Wimmer. Frankfurt am Main 1993, S. 324–342.
Köppe, Tilmann: Literatur und Wissen. Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen. In: Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge. Hrsg. von Tilmann Köppe. Berlin/New York 2011, S. 1–28.
Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main 1990.
Ders.: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main 2012.
Koselleck, Reinhart: Die Auflösung des Hauses als ständischer Herrschaftseinheit. Anmerkungen zum Rechtswandel von Haus, Familie und Gesinde in Preußen zwischen der Französischen Revolution und 1848. In: Familie zwischen Tradition und Moderne. Studien zur Geschichte der Familie in Deutschland und Frankreich vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Neithard Bulst/Joseph Goy/Jochen Hoock. Göttingen 1981, S. 109–124.
Ders.: Einleitung. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 1. A-D. Hrsg. von Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck. Stuttgart 2004 [1972]: S. XIII–XXVII.
Ders.: Feindbegriffe. In: Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (1993), S. 83–90.
Ders.: Stichwort: Begriffsgeschichte. In: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache. Hrsg. von Reinhart Koselleck. Frankfurt am Main 2006, S. 99–102.
Ders.: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe. In: Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt am Main 1989, S. 211–231.

Kuczynski, Jürgen: Gestalten und Werke. Soziologische Studien zur deutschen Literatur, Bd. 1. Berlin/Weimar 1969.
Kuschel, Karl-Josef: Weihnachten bei Thomas Mann. Düsseldorf 2006.
Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main 1977.
Krämer, Felix: Hans Thoma. ‚Lieblingsmaler des deutschen Volkes'. In: Hans Thoma. ‚Lieblingsmaler des deutschen Volkes'. Hrsg. von Felix Krämer/Max Hollein. Köln 2013, S. 13–25.
Kreis, Rudolf: Nietzsche, Wagner und die Juden. Würzburg 1995.
Kristiansen, Børge: Ägypten als symbolischer Raum der geistigen Problematik Thomas Manns. Überlegungen zur Dimension der Selbstkritik in Joseph und seine Brüder. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 6 (1993), S. 9–36.
Krobb, Florian: Selbstdarstellungen. Untersuchungen zur deutsch-jüdischen Erzählliteratur im neunzehnten Jahrhundert. Würzburg 2000.
Kruft, Hanno-Walter: Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann. Eine Münchner Konstellation. München 1993.
Ders.: Thomas Mann und die bildende Kunst. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 2001, S. 343–357.
Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Betrachtungen eines Unpolitischen. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.2. Frankfurt am Main 2009.
Ders.: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. München 1999.
Ders.: Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung. München [4]2010.
Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Lacan, Schriften I. Weinheim/Berlin 1986, S. 61–70.
Landwehr, Achim: Die Erschaffung Venedigs. Raum, Bevölkerung, Mythos. 1570–1750. Paderborn 2007.
Lange-Kirchheim, Astrid: Das zergliederte Porträt – *gender*-Konfigurationen in Thomas Manns *Zauberberg*. In: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Hrsg. von Ina Brueckel u.a. Würzburg 2000, S. 173–195.
Dies.: Zergliederte Jünglinge und Missgeburten. Zum gender trouble in Thomas Manns Roman Der Zauberberg. In: Jugend. Psychologie – Literatur – Geschichte. Festschrift für Carl Pietzker. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal/Ortrud Gutjahr/Joachim Pfeiffer. Würzburg 2001, S. 231–257.
Lauffer, Ines: Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit. Bielefeld 2011.
Levenson, Alan: Christian Author, Jewish Book? Methods and Sources in Thomas Mann's ‚Joseph'. In: The German Quarterly 71.2 (1998), S. 166–178.
Linhardt, Marion: Richard Wagner. Mein Leben mit Meyerbeer. In: Meyerbeer – Wagner. Eine Begegnung. Hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller/Marion Linhardt/Thomas Steiert. Wien u.a. 1998, S. 71–100.
Lloyd, Moya: Judith Butler. From Norms to Politics. Cambridge 2007.
Locke, John: Two Treatises of Government. Hrsg. von Peter Laslett. Cambridge 1988.
Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur [Die Struktur des künstlerischen Textes]. In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. von Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006, S. 529–545.

Lubich, Frederick A.: The Confessions of Felix Krull, Confidence Man. In: The Cambridge Companion to Thomas Mann. Hrsg. von Ritchie Robertson. Cambridge 2002, S. 199–212.
Ludewig-Thaut, Dorothea: ‚Königliche Hoheit'. Autobiographische Züge in Thomas Manns Roman. Bonn 1975.
Maar, Michael: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. München/Wien 1995.
Maier, Charles S.: Consigning the Twentieth Century to History. Alternative Narratives for the Modern Era. In: American Historical Review 105.3 (2000), S. 807–831.
Marquardt, Franka: Erzählte Juden. Untersuchungen zu Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* und Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Münster 2003.
Martin, Brenda: General Introduction. In: Performance, Fashion and the Modern Interior. Hrsg. von Fiona Fisher u.a. Oxford/New York 2011, S. 1–6.
Marx, Friedhelm: Abenteuer des Geistes – Philosophie und Philosophen im *Zauberberg*. In: ‚Der Zauberberg' – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Hrsg. von Dietrich von Engelhardt/Hans Wisskirchen. Stuttgart/New York 2003, S. 137–148.
Marx, Leonie: Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 2001, S. 164–199.
Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900. Tübingen/Basel 2008.
Maver, Igor: Introduction. Positioning Diasporic Literary Cultures. In: Diasporic Subjectivity and Cultural Brokering in Contemporary Post-Colonial Literatures. Hrsg. von Igor Maver. Plymouth 2009, S. IX–XIV.
Max, Katrin: Liegekur und Bakterienrausch. Literarische Deutungen der Tuberkulose im Zauberberg und anderswo. Würzburg 2013.
Dies.: Niedergangsdiagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in ‚Buddenbrooks'. Frankfurt am Main 2008.
McCracken, Grant: Culture & Consumption. Bloomington 1988.
de Mendelssohn, Peter: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875–1918. Frankfurt am Main 1996.
Merlio, Gilbert: Kulturkritik um 1900. In: Krisenwahrnehmungen in Deutschland um 1900. Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im wilhelminischen Reich. Hrsg. von Michel Grunewald/Uwe Puschner. Bern 2012, S. 25–52.
Mix, York-Gothart: Idylle. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart 2009, S. 393–402.
Moll, Björn: Störenfriede. Poetik der Hybridisierung in Thomas Manns *Zauberberg*. Frankfurt am Main 2015.
Montenegro, Riccardo: Enzyklopädie der Wohnkultur. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 1997.
Moser, Christian/Wendt, Daniel: Das Barbarische – ein Grenzbegriff der Kultur. Einleitung. In: Texturen des Barbarischen. Exemplarische Studien zu einem Grenzbegriff der Kultur. Hrsg. von Carla Dauven-van Knippenberg/Christian Moser/Daniel Wendt. Heidelberg 2014, S. 7–27.
Müller, Christian: Strukturalistische Analyse des narrativen Raumes – erprobt an Thomas Manns Der Zauberberg. Binäre Opposition und ein Drittes. In: Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien. Hrsg. von Tim Lörke/Christian Müller. Würzburg 2006, S. 49–75.
Münchner Neueste Nachrichten vom 13.7.1911, Pressedokumentation TMA, Signatur PA/1911/3.

Muthesius, Stefan: The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior. New York 2009.
Nave-Herz, Rosemarie: Die Entstehung und Verbreitung des bürgerlichen Familienideals in Deutschland. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 17 (2004), S. 71–82.
Dies.: Ehe- und Familiensoziologie. Eine Einführung in Geschichte, theoretische Ansätze und empirische Befunde. Weinheim/München [2]2006.
Dies.: Wilhelm Heinrich Riehl. In: Die Geschichte der Familiensoziologie in Portraits. Hrsg. von Rosemarie Nave-Herz. Würzburg 2010, S. 15–34.
Nenno, Nancy P.: Projections on Blank Space. Landscape, Nationality, and Identity in *Der Zauberberg*. In: Thomas Mann's *The Magic Mountain*. A Casebook. Hrsg. von Hans Rudolf Vaget. Oxford 2008, S. 95–121.
Neumann, Michael: Thomas Mann. Der Zauberberg. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 5.2. Frankfurt am Main 2002.
Ders.: Thomas Mann. Romane. Berlin 2001.
Neuschäfer, Markus: Vom doppelten Fortschreiben der Geschichte. Familiengeheimnisse im Generationenroman. In: Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung. Hrsg. von Gerhard Lauer. Göttingen 2010, S. 164–203.
Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Leipzig 1904.
Ders.: Der Wille zur Macht. Drittes und viertes Buch. Leipzig [2]1922.
Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. Leipzig [2]1895.
Ders.: Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Vortrag II. In: Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen. Kritische Studienausgabe I. Hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München [10]2015, S. 672–692.
Nippel, Wolfgang: Griechen, Barbaren und ‚Wilde'. Alte Geschichte und Sozialanthropologie. Frankfurt am Main 1990.
Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1994.
Ders.: Deutsche Geschichte 1866–1918, Bd. I. Arbeitswelt und Bürgergeist. München 1994.
Ders.: Deutsche Geschichte 1866–1918, Bd. II. Machtstaat vor der Demokratie. München 1995.
Oesterle, Günter: Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Germanistik 23.3 (2013), S. 543–557.
Ogrzal, Timo: Kairologische Entgrenzung. Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida. Würzburg 2007.
Opelt, Ilona/Speyer, Wolfgang: Barbar. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Supplement-Band I. Hrsg. von Theodor Klauser u.a. Stuttgart 2001, Sp. 811–895.
Opitz, Claudia: Neue Wege der Sozialgeschichte? Ein kritischer Blick auf Otto Brunners Konzept des ‚ganzen Hauses'. In: Geschichte und Gesellschaft 20 (1994), S. 88–98.
Palmier, Jean-Michel: Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and America. London/New York 2006 [1987].
Parsons, Talcott: The Pattern Variables. In: Talcott Parsons on Institutions and Social Evolution. Selected Writings. Hrsg. von Leon H. Mayhew. Chicago 1982, S. 106–114.
Pazaurek, G.[ustav] E.[dmund]: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe. Stuttgart/Berlin 1912.
Pfeiffer, K. Ludwig: Materialität der Kommunikation? In: Materialität der Kommunikation. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main 1988, S. 15–28.
Pavlova, Nina: Thomas Mann und die russische Literatur. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Frankfurt am Main [3]2005, S. 200–211.

Petzinna, Berthold: Erziehung zum deutschen Lebensstil. Ursprung und Entwicklung des jungkonservativen ‚Ring'-Kreises 1918–1933. Berlin 2000.
Pfeiffer, Joachim: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* – Narzissmus, Travestie, Performanz? In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche 31 (2012), S. 313–326.
Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen 2008.
Dies.: Mit Karten lesen. Plädoyer für eine visualisierte Geographie der Literatur. In: Textwelt – Lebenswelt. Hrsg. von Brigitte Boothe u.a. Würzburg 2012, S. 261–288.
Prigge, Walter: Urbanität und Intellektualität im 20. Jahrhundert. Wien 1900, Frankfurt 1930, Paris 1960. Frankfurt am Main/New York 1996.
Pütz, Peter: Der märchenhafte Ausbruch aus der Normalität in Thomas Manns Königliche Hoheit. In: Das Ungenügen an der Normalität. Literatur als Gegenwelt. Hrsg. von Jürgen Daiber. Paderborn 2003, S. 71–82.
Ders.: Joseph and His Brothers. In: A Companion to the Works of Thomas Mann. Hrsg. von Herbert Lehnert/Eva Wessell. Rochester 2004, S. 159–180.
Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München/Wien 1998.
Ragg-Kirkby, Helena: Adalbert Stifter's Late Prose. The Mania for Moderation. Rochester 2000.
Ratzel, Friedrich: Politische Geographie. München/Berlin [3]1923.
Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist 2010.
Reidel-Schrewe, Ursula: Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann. Der Zauberberg. Würzburg 1992.
Reidy, Julian: Bemoaning the Loss of ‚Vernunft' and ‚Tugend'. On the Semantics of Barbarism in Salomon Gessner's *Der Tod Abels* (1758) and *Maler Müller's Adams erstes Erwachen und seelige Nächte* (1777). In: Winkler, Markus/Boletsi, Maria/Herlth, Jens/Moser, Christian/ Reidy, Julian/Rohner, Melanie: Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Literature and the Arts. Vol. I: From the Enlightenment to the Turn of the Twentieth Century. Stuttgart 2018 [im Druck].
Reulecke, Jürgen: Die Mobilisierung der ‚Kräfte und Kapitale': der Wandel der Lebensverhältnisse im Gefolge von Industrialisierung und Verstädterung. In: Geschichte des Wohnens, Bd. 3. 1800–1918. Das bürgerliche Zeitalter. Hrsg. von Jürgen Reulecke. Stuttgart 1997, S. 15–144.
Rice, Charles: The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity. New York 2007.
Richter, Daniel: Cultural Brokers and Intercultural Politics. New-York – Iroquois Relations, 1664–1701. In: Journal of American History (1988), S. 40–67.
Ders.: Trade, Land, Power. The Struggle for Eastern North America. Philadelphia 2013.
Rickes, Joachim: Die Romankunst des jungen Thomas Mann. ‚Buddenbrooks' und ‚Königliche Hoheit'. Würzburg 2006.
Riehl, Wilhelm Heinrich: Die Familie. Stuttgart [9]1882.
Ders.: Die Idylle eines Gymnasiums. In: Kulturgeschichtliche Charakterköpfe. Stuttgart [2]1892, S. 3–56.
Ders.: Freie Vorträge. Erste Sammlung. Stuttgart 1873.
Ders.: Richard Wagner. In: Kulturgeschichtliche Charakterköpfe. Stuttgart [2]1892, S. 443–528.

Rosenzweig, Franz: Das Formgeheimnis der biblischen Erzählungen. In: Rosenzweig, Zweistromland. Kleinere Schriften zu Glauben und Denken. Gesammelte Werke, Bd. 3. Hrsg. von Reinhold Mayer/Annemarie Mayer. Dordrecht 1984, S. 817–829.
Ru, Yi-Ling: The Family Novel. Toward a Generic Definition. Frankfurt am Main u.a. 1992.
Rudloff, Holger: Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch. Frankfurt am Main 1994.
Sabel, Johannes: Die Geburt der Literatur aus der Aggada. Tübingen 2010.
Sauer, Paul Ludwig: Gottesvernunft. Mensch und Geschichte im Blick auf Thomas Manns ‚Joseph und seine Brüder'. Frankfurt am Main u.a. 1996.
Sautermeister, Gert: Tony Buddenbrook. Lebensstufen, Bruchlinien, Gestaltwandel. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 20 (2007), S. 103–132.
Selle, Gert: Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens. Frankfurt am Main/New York 1993.
Schinkel, Sebastian: Familiäre Räume. Eine Ethnographie des ‚gewohnten' Zusammenlebens als Familie. Bielefeld 2013.
Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893. Leipzig 1894.
Schmidt-Schütz, Eva: Doktor Faustus zwischen Tradition und Moderne. Frankfurt am Main 2003.
Schmitt, Carl: Land und Meer. Stuttgart [6]2008 [1942].
Schmitz-Emans, Monika: Die Wüste als poetologisches Gleichnis. Beispiele, Aspekte, Ausblicke. In: Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos. Hrsg. von Uwe Lindemann/Monika Schmitz-Emans. Würzburg 2000, S. 127–151.
Schöll, Julia: Joseph im Exil. Zur Identitätskonstruktion in Thomas Manns Exil-Tagebüchern und -Briefen sowie im Roman *Joseph und seine Brüder*. Würzburg 2004.
Dies.: ‚Verkleidet also war ich in jedem Fall'. Zur Identitätskonstruktion in *Joseph und seine Brüder* und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 18 (2005), S. 9–29.
Schonfield, Ernest: Art and its Uses in Thomas Mann's Felix Krull. London 2008.
Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Hrsg. von Julius Frauenstädt. Leipzig 1922.
Schößler, Franziska: Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola. Bielefeld 2009.
Dies.: Glauben, Schreiben, Verdienen: Kreditwesen und Poetik in Thomas Manns Romanen ‚Buddenbrooks' und ‚Königliche Hoheit'. In: Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne. Hrsg. von Stefan Börnchen/Claudia Liebrand. München 2008, S. 117–138.
Dies.: Wilhelminischer Lebensstil – Kulturelles *self-fashioning* am Beispiel von Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*. In: www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentags. Hrsg. von Hartmut Kugler. Bielefeld 2002, S. 109–118.
Schrage, Dominik: Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsums. Frankfurt am Main/New York 2009.
Schulze-Berge, Sibylle: Heiterkeit im Exil. Ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann. Zur Poetik des Heiteren im mittleren und späten Werk Thomas Manns. Würzburg 2006.
Schürmann, Uta: Komfortable Wüsten. Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts. Köln u.a. 2015.

Seger, Cordula: Grand Hotel. Schauplatz der Literatur. Köln/Weimar 2005.
Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. Leipzig 1900.
Ders.: Psychologie des Schmucks. In: Soziologische Ästhetik. Hrsg. von Klaus Lichtblau. Wiesbaden 2009, S. 137–144.
Soja, Edward: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places. Oxford 1996.
Sombart, Werner: Kunstgewerbe und Kultur. Berlin 1908.
Ders.: Liebe, Luxus und Kapitalismus. Paderborn 2013 [1913].
Sonnemann, Ulrich: Thomas Mann oder Mass und Anspruch. In: Frankfurter Hefte 3.7 (1948), S. 625–640.
Söntgen, Beate: Frauenräume – Männerträume. Interieur und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert. In: innenleben. Die Kunst des Interieurs. Hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 1998, S. 203–211.
Dies.: Interieur. Vom Wohnen in Bildern. In: Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur. Hrsg. von Eva Horn/Bettine Menke/Christoph Menke. München 2006, S. 139–152.
Sörgel, Herman: Verirrungen und Merkwürdigkeiten im Bauen und Wohnen. Leipzig 1929.
Sparke, Penny: The Modern Interior. London 2008.
Spies, Bernhard: Konstruktionen nationaler Identität(en) – Exilliteraturforschung und Postcolonial Studies. In: Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller. Hrsg. von Bettina Bannasch/Gerhild Rochus. Berlin/Boston 2013, S. 75–97.
Sprecher, Thomas: Davos im Zauberberg. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz. Zürich 1996.
Sprecher, Thomas/Bussmann, Monica: Thomas Mann. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 12.2. Frankfurt am Main 2012.
Staub, Martial: Im Exil der Geschichte. In: Zeitschrift für Ideengeschichte II.1 (2008), S. 5–23.
Steindorff, Georg: Die Kunst der Ägypter. Leipzig 1928.
Steiner, Uwe C.: Actio, Narratio und das Gesicht der Dinge. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2011), S. 185–202.
Ders.: Dinge als Gedächtnis und Dinge als zweite Natur in der frühen kritischen Theorie. In: Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen. Hrsg. von Judith Klinger/Gerhard Wolf. Tübingen 2009, S. 243–255.
Stockhorst, Stefanie: Novus ordo temporum. Reinhart Kosellecks These von der Verzeitlichung des Geschichtsbewußtseins durch die Aufklärungshistoriographie in methodenkritischer Perspektive. In: Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhart Kosellecks. Hrsg. von Hans Joas/Peter Vogt. Berlin 2011, S. 359–386.
Strobel, Jochen: Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns. Dresden 2000.
Tarde, Gabriel: Die Gesetze der Nachahmung. Frankfurt am Main 2009 [1890].
Tebben, Karin: ‚Du entkleidest mich, kühner Knecht?' Felix Krull und die Frauen. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 18 (2005), S. 51–70.
Terlinden, Roswitha: Poetische Gedanken zum Topos Garten. In: Privatheit, Garten und politische Kultur. Hrsg. von Siegfried Lamnek/Marie-Theres Tinnefeld. Opladen 2003, S. 15–17.
Thieberger, Richard: Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann. Vom Zauberberg zum Joseph. Baden-Baden 1952.

Thornton, Peter: Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620–1920. Herford 1985.

Thums, Barbara: Festkleid oder graues Kostüm – Textile Dinge des Exils. Ästhetik und Politik der Kleidung in Thomas Manns Joseph und seine Brüder und Reinhard Jirgls Die Unvollendeten. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 31 (2013), S. 283–298.

Thurner, Christina: Der andere Ort des Erzählens. Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten. Köln 2003.

Tilley, Christopher u.a..: Introduction. In: Handbook of Material Culture. Hrsg. von Christopher Tilley u.a. London 2006, S. 1–6.

Tilley, Christopher: Objectification. In: Handbook of Material Culture. Hrsg. von Christopher Tilley u.a. London 2006, S. 60–73.

Tingey, David L.: Seeing Jaakob. The Poetics of Visuality in Thomas Mann's *Die Geschichten Jaakobs*. Bern 2010.

Titzmann, Michael: Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München [3]1993.

Ulrich, Antonia: Nietzsches Konzeption des Neuen. Ein Blick auf *Also sprach Zarathustra*. In: Kant und Nietzsche im Widerstreit. Hrsg. von Beatrix Himmelmann. Berlin 2005, S. 243–259.

Universum: Illustrierte Familien-Zeitschrift 15 (1899).

Utsch, Susanne: Sprachwechsel im Exil. Die ‚linguistische Metamorphose' von Klaus Mann. Köln u.a. 2007.

Vaget, Hans Rudolf: Der Asket und der Komödiant. Die Brüder Buddenbrook. In: Modern Language Notes 97 (1982), S. 656–670.

Ders.: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt am Main 2006.

Van Horn Melton, James: From Folk History to Structural History. Otto Brunner (1898–1982) and the Radical-Conservative Roots of German Social History. In: Paths of Continuity. Central European Historiography from the 1930s to the 1950s. Hrsg. von Hartmut Lehmann/James Van Horn Melton. Cambridge 2002 [1994], S. 263–292.

Veblen, Thorstein: The Theory of the Leisure Class. New York 2001 [1899].

Vedder, Ulrike: Weitergeben, verlorengeben: Dinge als Gedächtnismedien. Vortrag im Rahmen der Tagung Gendered Objects. Wissens- und Geschlechterordnungen der Dinge, Humboldt-Universität zu Berlin, 7. Januar 2011. Volltext unter http://www.gender.hu-berlin.de/publikationen/gender-bulletins/texte-38 (20.11.2017).

Vogt, Jochen: Thomas Mann. Buddenbrooks. München [2]1995.

Wagner, Moritz: Die Großstadt als Chronotopos. Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* und Michail Bachtins Raumzeit-Konzeption. In: Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur. Hrsg. von Tim Mehigan/Alan Corkhill. Bielefeld 2013, S. 211–233.

Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main [4]2012.

Wallendorf, Melanie/Arnould, Eric J.: ‚My Favorite Things'. A Cross-Cultural Inquiry into Object Attachment, Possessiveness, and Social Linkage. In: Journal of Consumer Research 14 (1988), S. 531–547.

Wallinger, Sylvia: ‚Und es war kalt in dem silbernen Kerzensaal, wie in dem der Schneekönigin, wo die Herzen der Kinder erstarren'. Gesundete Männlichkeit – gezähmte Weiblichkeit in Thomas Manns *Königliche Hoheit* und *Wälsungenblut*. In: Der Widerspenstigen Zähmung.

Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Sylvia Wallinger/Monika Jonas. Innsbruck 1986, S. 235–257.
Warenhaus A. Wertheim. Haupt-Preisbuch 1903/1904. Hildesheim 1979 [Nachdruck].
Weber, Max: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Vollständige Ausgabe. Hrsg. von Dirk Kaesler. München [3]2010.
Wedekind-Schwertner, Barbara: ‚Daß ich eins und doppelt bin'. Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns. Frankfurt am Main u.a. 1984.
Wegmann, Thomas: Erzählen vor dem Schaufenster. Zu einem literarischen Topos in Thomas Manns *Gladius Dei* und anderer Prosa um 1900. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 33.1 (2008), S. 48–71.
Weigand, Hermann: The Magic Mountain. A Study of Thomas Mann's Novel *Der Zauberberg*. Chapel Hill 1965.
Weigel, Sigrid: Zum *topographical turn*. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte. In: KulturPoetik 2 (2002), S. 151–165.
Wichard, Norbert: Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter. Bielefeld 2012.
Wieber, Sabine: Introduction. 1850–1900. In: Performance, Fashion and the Modern Interior. Hrsg. von Fiona Fisher u.a. Oxford/New York 2011, S. 9–15.
Dies.: The German Interior at the End of the Nineteenth Century. In: Designing the Modern Interior. From the Victorians to Today. Hrsg. von Penny Sparke u.a. Oxford/New York 2009, S. 53–64.
Wiedemann, Alfred: Das alte Ägypten. Heidelberg 1920.
Wimmer, Ruprecht: ‚Dieses Buch wird wachsen mit der Zeit'. Gedanken zur Genese, Qualität und Rezeption von Thomas Manns *Buddenbrooks*. In: Wozu Wissenschaft heute? Ringvorlesung zu Ehren von Roland Hagenbüchle. Hrsg. von Hans Hunfeld. Tübingen 1997, S. 135–148.
Ders.: Theodor Fontane und Thomas Mann im Dialog. In: Theodor Fontane und Thomas Mann. Hrsg. von Eckhard Heftrich u.a. Frankfurt am Main 1998, S. 113–134.
Ders.: Zur Philosophie der Zeit im Zauberberg. In: Auf dem Weg zum ‚Zauberberg'. Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt am Main 1997, S. 251–272.
Winkler, Kathrin/Seifert, Kim/Detering, Heinrich: Die Literaturwissenschaften im *spatial turn*. Versuch einer Positionsbestimmung. In: Journal of Literary Theory 6.1 (2012), S. 253–269.
Winkler, Markus: Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer. Tübingen 2009.
Winter, Jay: Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History. Cambridge 1995.
Wolf, Ernest Michael: Hagenströms. The Rival Family in Thomas Mann's Buddenbrooks. German Studies Review 5.1 (1982), S. 35–55.
Woodward, Ian: Understanding Material Culture. London 2007.
Wyrwa, Ulrich: Luxus und Konsum – begriffsgeschichtliche Aspekte. In: Luxus und Konsum. Eine historische Annäherung. Hrsg. von Reinhold Reith/Torsten Meyer. Münster 2003, S. 47–60.
Wysling, Hans: Buddenbrooks. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart [3]2001, S. 363–396.
Ders.: ‚Geist und Kunst'. Thomas Manns Notizen zu einem ‚Literatur-Essay'. In: Paul Scherrer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern/München 1967, S. 123–233.

Ders.: Königliche Hoheit. In: Wysling, Ausgewählte Aufsätze 1963–1995. Hrsg. von Thomas Sprecher/Cornelia Bernini. Frankfurt am Main 1996, S. 219–230.

Ders.: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main [2]1995.

Ders.: Thomas Manns Kunst der Deskription. In: Wysling, Ausgewählte Aufsätze 1963–1995. Hrsg. von Thomas Sprecher/Cornelia Bernini. Frankfurt am Main 1996, S. 367–394.

Ders.: Thomas Manns unveröffentlichte Notizbücher. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 4 (1991), S. 119–135.

Yannakakis, Yanna: The Art of Being In-Between. Native Intermediaries, Indian Identity, and Local Rule in Colonial Oaxaca. Durham 2008.

Zimmerausstattung. In: Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 16. Leipzig/Wien 1890.

Zinnecker, Andrea Maria: Romantik, Rock und Kamisol. Volkskunde auf dem Weg ins Dritte Reich – die Riehl-Rezeption. Münster u.a. 1996.

IV. Online-Quellen

http://adressbuecher.genealogy.net/entry/book/161 (20.11.2017).

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Heinrich_Riehl_2.jpg (20.11.2017).

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kg-zs-innendekoration1893/0005/scroll?sid=f04326db0f5709fff8ecec2c25e18075 (20.11.2017).

http://www.interior-unibe.ch/ (20.11.2017).

http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=buntdruck (20.11.2017).

http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=frauenzimmer (20.11.2017).

http://www.timeshighereducation.co.uk/books/fictions-etched-by-rain-in-rock/158946.article (20.11.2017).

Register

Das Register verzeichnet die behandelten Texte Thomas Manns und versammelt Nennungen von historischen Personen sowie von Wissenschaftlerinnen oder Wissenschaftlern, sofern ihre Werke und Theorien für die Argumentationslinie und insbesondere für den in der vorliegenden Studie behandelten Komplex von Interieurs und Raumsemantiken von Bedeutung sind.

https://doi.org/10.1515/9783110589696-010